D. Grégoire Mᵉ SUÑOL, O. S. B.
Moine de Montserrat.

MÉTHODE COMPLÈTE
DE
CHANT GRÉGORIEN

(Solfège, Théorie et Pratique)

D'APRÈS

LES PRINCIPES DE L'ÉCOLE DE SOLESMES

A L'USAGE DES SÉMINAIRES ET MAISONS D'ENSEIGNEMENT.

Deuxième édition notablement perfectionnée.

Traduction avec Préface et Table analytique
par D. Maur SABLAYROLLES, moine français de la même Congrégation.

ALMA COLL
26376
LIBRARY
Su74
Alma Cal

SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & Cie
(ANCIENNEMENT DESCLÉE, LEFEBVRE ET Cie)
Editeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites.
TOURNAI (Belgique)
1907.

26337

Avec la permission des Supérieurs de l'Ordre.

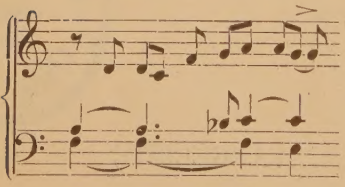
—✠—

IMPRIMATUR.
Tornaci, die 6 Augusti 1907.
V. CANTINEAU
Can. Cens. lib.

ERRATUM.

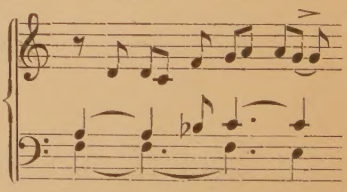
Chapitre de l'Accompagnement, § II, à l'exemple, *Tradent enim vos*, page 181, lire

Trádent é-nim vos *



au lieu de

Trádent é-nim vos *



✠

PAX

Préface de la première édition.

AU LECTEUR.

Enthousiaste autant qu'on peut l'être pour le vrai chant de S. Grégoire, je me suis décidé à publier cette Méthode pour seconder dans la mesure de mes forces les désirs des Souverains Pontifes Léon XIII et Pie X, et contribuer moi aussi, ne fut-ce que par une petite pierre, à la reconstruction du grand édifice du chant liturgique.

Ma doctrine n'est pas de moi, je tiens à le dire tout de suite. Mon unique but a été de reproduire avec clarté et exactitude les enseignements de l'Ecole de Solesmes, à laquelle revient aujourd'hui l'honneur d'avoir servi si magnifiquement l'Eglise en lui restituant son vrai chant, ce chant si beau, si grave, si conforme à sa sainteté, ce chant inspiré de Dieu et sorti du cœur d'un de ses plus illustres enfants, comme d'un instrument délicat, sensible aux touches de l'Esprit-Saint.

La meilleure récompense que j'aie pu recevoir déjà de ce travail est l'approbation que m'en a donnée le T. R. P. Dom André Mocquereau, Prieur de Solesmes, le personnage le plus compétent aujourd'hui en matière d'études critiques grégoriennes.

Voici en effet la lettre qu'il a bien voulu m'adresser :

Mon Révérend et cher Père Suñol,

C'est pour moi une grande joie de pouvoir donner à votre Méthode la plus complète approbation.

Il m'était impossible de mieux faire. Vous reproduisez avec précision, clarté et exactitude les enseignements de l'Ecole de Solesmes.

Que N. D. de Montserrat bénisse votre livre. Nul doute qu'écrit à ses pieds avec foi et amour, elle ne le répande dans toute l'Espagne

et n'enseigne, par son moyen, à chanter avec art et piété les gloires de son divin Fils.

Daignez recevoir, mon Révérend et cher Père, l'expression de mon affection en Notre-Seigneur.

Fr. André Mocquereau, O. S. B.
Prieur de Solesmes.

Appuldurcombe, 8 Juillet 1905.

Après cette lettre nous n'avons rien à ajouter. Au lecteur maintenant de faire à cet ouvrage l'honneur de le parcourir, et d'être indulgent pour les fautes qui peuvent s'y rencontrer.

Monastère de Montserrat, 15 Août 1905.

L'Auteur.

I. O. G. D.

✠

PAX

Préface du Traducteur.

La Méthode théorique et pratique de chant grégorien, dont nous donnons la traduction française, était faite pour l'Espagne. Dom Gregorio Suñol dit lui-même les motifs et le but qui la lui ont fait entreprendre.

Mais ce que l'auteur ne pouvait pas dire alors et qu'il nous est permis de dévoiler aujourd'hui sans blesser sa modestie, c'est le succès complet qu'elle a remporté en Catalogne et dans la Péninsule hispanique entière.

Les nombreuses et élogieuses appréciations qui en ont été données à maintes reprises dans les revues et journaux espagnols; les opinions non moins flatteuses et non moins autorisées que nous en ont personnellement exprimées les Maîtres de chapelle et ceux qui s'occupent activement de la diffusion du chant grégorien en ce pays; enfin les résultats incontestables que nous avons nous-même obtenus, en nous servant de cette Méthode pour enseigner le chant grégorien dans plusieurs cathédrales, séminaires et maisons religieuses d'Espagne, nous en ont montré jusqu'à l'évidence le mérite et la valeur. Ils proviennent, sans nul doute, de la compétence personnelle notoire du moine espagnol, de son grand esprit pratique et de sa longue habitude de la direction des chœurs; mais ils proviennent aussi et surtout de son enseignement et de la compétence des maîtres autorisés auxquels il l'emprunte.

Le chant liturgique, en effet, est un sujet complexe qui, faute de règles précises léguées par les anciens, se prête aux interprétations les plus variées et parfois les plus fantaisistes. Il n'est pas si facile qu'on pourrait le croire d'en parler; c'est même d'autant plus difficile, à l'heure où nous écrivons ces lignes, que ceux qui en parlent sont plus nombreux que jamais. Quelle opinion suivre au milieu du chassé-croisé de tant d'opinions diverses! Quelle voix écouter au milieu de tant de voix discordantes!

Avec une sûreté de vue et un bon sens pratique qui lui font le plus grand honneur, Dom Suñol n'a pas hésité sur le parti qu'il avait à prendre : il est allé droit aux opinions et aux voix Solesmiennes; et le public espagnol y a répondu, en faisant à son livre l'accueil flatteur auquel nous sommes nous-même très heureux d'applaudir.

La Méthode de notre confrère se recommande donc suffisamment d'elle-même. C'est une œuvre nouvelle, sérieuse, doctrinale, pratique, aussi utile à ceux qui donnent l'enseignement du chant,

qu'à ceux qui le reçoivent. Le lecteur comprendra qu'il est superflu de donner à nos éloges plus de développement : ils sont sans restriction aucune.

Mais l'auteur, dans la seconde partie de son travail, a traité, en parlant du rythme, une matière trop importante pour ne pas lui consacrer nous-même quelques pages. Nous ne pouvons pas ne pas en parler. Partisan convaincu de la doctrine de l'Ecole de Solesmes sur le chant grégorien, loin de nous, certes, la prétention de défendre cette doctrine : elle se défend par elle-même. Mais nous voudrions, en quelques mots précis et succincts, en faire l'exposé doctrinal ; en montrer l'ampleur, la sûreté, la profondeur et contribuer ainsi, pour la part que Dieu seul connaît, à faire l'unité des esprits sur une question qui, de plus en plus étudiée, nous paraît la plus rationnelle, la plus scientifique, la plus pratique et, pour tout dire en un mot, la plus conforme à la juste compréhension de l'art musical quel qu'il soit et du caractère même du chant grégorien.

***

Nous venons de dire, il n'y a qu'un instant, qu'il n'est pas facile de traiter les questions de chant : c'est une matière trop complexe, Mais combien la chose est encore plus difficile et plus délicate. quand il s'agit du rythme!

La théorie du rythme suppose, en effet, dans celui qui se croit assez compétent et suffisamment prêt pour l'exposer, une connaissance profonde des éléments qui constituent le rythme et une étude sérieuse et très raisonnée de la manière dont les maîtres en ont fait l'application dans leurs œuvres.

C'est une des gloires du dernier siècle d'avoir produit des hommes, assez artistes pour se livrer à ce travail, assez sagaces et assez pénétrants, pour ramener l'art de la composition ou de l'interprétation des œuvres des grands-maîtres à une doctrine qui en est la base fondamentale, celle du rythme.

Méconnue ou altérée par le temps ou le mauvais goût des éditeurs, cette doctrine, si belle et si profonde, revit tout entière dans les livres remarquables où elle est exposée.

Le mérite des hommes éminents auxquels nous les devons, est non seulement d'avoir montré le sens musical et classique des grands-maîtres, mais encore d'avoir élevé le rythme à la hauteur d'une doctrine et de l'avoir exposée et développée avec l'éclat et la magnificence qui assure à leur nom une gloire impérissable.

Or, ce que les grands musicologues contemporains ont fait pour la musique en général, les Bénédictins de Solesmes l'ont fait pour le chant grégorien en particulier.

Partant de ce principe, posé par Dom Pothier dans les *Mélodies grégoriennes*, à savoir, que le rythme grégorien est le rythme oratoire, ils se mirent à étudier de plus près, dans les belles éditions du chant traditionnel qu'ils venaient de reproduire, ce rythme sur lequel on n'avait encore que des idées vagues et imprécises et, après de longues années, exposèrent en des travaux excessivement remarquables, le fruit de leurs études et de leur expérience personnelle.

Ce sont ces travaux qui constituent ce que nous pourrions appeler l'édifice de la rythmique grégorienne ou de la théorie du rythme dans le chant.

Il est vraiment imposant.

Nous ne pouvons nous lasser de l'admirer, de l'étudier et de nous en pénétrer.

Il comprend deux parties bien distinctes.

Dans la première, on trouve d'abord l'étude approfondie de la langue latine et de sa rythmique menée de front avec celle des mélodies; puis, tour à tour, les études comparées des rapports du texte avec la mélodie et de leurs influences réciproques; d'autres études non moins remarquables sur la structure des phrases, leurs formes et leurs cadences, modelées sur des types syllabiques; ces formes, démontrées invariables, quelles que soient les paroles qui viennent s'y adapter, parce qu'elles ne peuvent les perdre sans perdre immédiatement leur rythme ; tous les secrets de l'art de la composition arrachés aux auteurs du chant grégorien, grâce à ces profondes analyses auxquelles les théoriciens du moyen âge ne songèrent jamais : telle est la première partie de ce splendide édifice.

La deuxième s'élève non moins grandiose et non moins imposante.

Nous y voyons, en effet, l'accent latin, élément générateur principal du rythme oratoire, étudié dans les compositions des plus grands polyphonistes et dans les chefs-d'œuvre de l'art grégorien; puis les divers éléments du rythme : relations d'arsis et de thésis, d'élan et d'appui, de temps léger et de temps lourd; rapports des membres de phrase, des phrases et des périodes; liens qui les enchaînent; caractères qui les distinguent, toutes ces nuances si délicates admirablement exposées; enfin la marche harmonieuse elle-même du rythme, analysée dans chacun de ses pas, dans chacun de ses mouvements binaires ou ternaires.

Tel est dans son ensemble et dans ses parties, l'édifice que les moines de Solesmes ont élevé sur la base inébranlable du rythme oratoire et qui, par ses admirables proportions, fait involontairement penser à cet autre édifice matériel inachevé, aujourd'hui

désert, l'honneur du moine qui l'a conçu et l'objet de l'admiration de tous les hommes de l'art.

Mais le rythme ne saurait rester exclusivement dans l'ordre spéculatif auquel il n'appartient d'ailleurs que dans une mesure déterminée : la mesure nécessaire pour régler et ordonner ses mouvements.

Le rythme, en effet, est l'âme de la mélodie. Or, l'âme se manifeste par la vie et le mouvement. Le rythme, étant donc mouvement et vie, tombe rigoureusement dans le domaine de la pratique.

C'est pourquoi, les *études profondes* et les *analyses pénétrantes* n'auraient pas suffi aux Bénédictins de Solesmes pour le définir et en exposer les divers éléments. Il leur fallait un troisième instrument de travail : l'expérience ou la *pratique fréquente* du chant liturgique; il fallait que celle-ci vînt au secours de leurs savantes recherches, se joignît à elle et les conduisît pas à pas à travers les difficultés du chemin, pour les empêcher de s'égarer ou de faire fausse route.

Or, nous savons si la pratique du chant est venue d'elle-même se mettre à leur service! et dans quelle mesure!!

Le propre de la vie du moine, la condition principale, la plus noble, la plus élevée, la plus sainte de son existence, est de chanter, au nom de l'Eglise qui la lui impose, la louange de Dieu. Saintement passionnés pour cette « œuvre divine » comme l'appelle S. Benoît dans sa Règle, ce n'était pas assez pour les moines de Solesmes, de rétablir dans sa pureté primitive le chant qui en est la vivante expression, il fallait surtout l'exécuter avec l'art et la perfection qui lui conviennent.

Or, qui dans l'Eglise, même parmi les artistes, admirateurs du chant grégorien, peut se flatter d'avoir eu autant qu'eux la pratique de ce chant : pratique non individuelle mais collective; non transitoire mais continuelle, non routinière et inconsciente, mais intelligente, réfléchie, toujours soutenue par cette piété qui est « utile à tout » et dont l'influence très heureuse n'a pu que contribuer à développer extraordinairement en eux le sens musical; pratique enfin qui en les mettant, jour et nuit, en contact direct avec le rythme vivant lui-même, avec ce qu'il a de plus intime, avec ce que nous appellerions volontiers : sa moëlle, a fini par en faire des chantres parfaits de la louange divine?

Si donc les Bénédictins de Solesmes, par suite de leur vocation privilégiée et de leurs connaissances personnelles très étendues en matière de chant, ont pu mettre en jeu tant de moyens réunis et si puissants, on comprend aisément qu'avec le temps et l'expérience, ils se soient trouvés en état de traiter magistralement

toutes les questions grégoriennes, notamment la question du rythme. On comprendra surtout que ces questions aient pu être poussées si loin, si l'on veut bien se rappeler qu'après Dom Guéranger et Dom Pothier qui en ont été les premiers initiateurs, elles ont été dirigées et conduites par un savant et un artiste éminent, Dom Mocquereau, l'illustre fondateur et directeur de la *Paléographie Musicale.*

*
* *

La Paléographie musicale!

Qui n'a déjà reconnu dans « cette publication sans pareille » (1) le splendide édifice dont nous avons retracé tout à l'heure les grandioses proportions! Qui, à mesure que nous le décrivions, ne l'a vu s'élever graduellement jusqu'au faîte, c'est-à-dire jusqu'au 7e volume qui en est le digne couronnement!

Composé avec cette unité de principes qui n'exclut point le progrès continu et ascendant des idées, avec ce déploiement de science, ce luxe de preuves et cette puissance de démonstration qui sont le caractère dominant de la Paléographie musicale, ce 7e volume est incontestablement le traité complet, solide et lumineux du rythme grégorien. On sent, en le lisant, qu'il a été écrit par un profond musicologue et un grand artiste, joignant à une connaissance musicale très étendue une prodigieuse connaissance grégorienne.

Aussi, après l'avoir lu et relu, nous rappelant ce que M. Combarieu a dit du 4e volume de la grande publication, « qu'à lui seul il aurait suffi à assurer la gloire d'un savant », volontiers nous dirions à notre tour du 7e volume, qu'à lui seul il suffirait pour assurer à jamais la gloire d'un musicographe.

Pourquoi faut-il que ces doctrines de l'Ecole la plus ancienne et la plus autorisée qui existe, de cette Ecole à laquelle revient l'honneur de la restauration du chant liturgique de l'Eglise, n'aient pas encore gagné la faveur de tous et soient même violemment combattues par tout un parti?...

Triste condition des choses de ce monde, où les passions humaines, aveugles et insensées, vont jusqu'à pénétrer dans un domaine qui devrait leur être absolument fermé!!

Mais ces contradictions et ces disputes, loin de nous faire chanceler dans nos convictions personnelles, ne font au contraire que nous y affermir davantage. Nous attendons de pied ferme et sans nous émouvoir, que le calme, rétabli dans les esprits, donne au jugement plus de rectitude, de solidité et peut-être aussi d'indé-

---

1 H. Riemann.

pendance. Alors se produira l'heureux changement que nous appelons de tous nos vœux. Les contradicteurs et adversaires, quels qu'ils soient, accepteront ce qu'ils avaient refusé d'admettre et défendront ce qu'ils avaient combattu.

Quant à ceux qui seraient dans l'hésitation aussi bien sur la doctrine que sur la détermination qu'ils doivent prendre, nous leur disons hardiment et avec l'expérience que nous en avons : « Allez à Solesmes ou plutôt à l'île de Wigth, car les voix de Solesmes ne résonnent plus que sur la terre étrangère; allez à Appuldurcombe entendre le chœur des moines et, si vous le voulez, celui des moniales; allez converser avec le Maître renommé dont la bienveillance vous est acquise déjà, et nous ne doutons pas que, conquis par la beauté ravissante des mélodies si bien comprises et si bien interprétées, vous ne reconnaissiez pleinement la vérité des principes dans les admirables effets de leur application.

*
* *

A n'en juger que par les apparences, il semble qu'après tout ce que nous venons de dire, nous voilà loin de la Méthode de Dom Suñol.

Il n'en est rien; car cette Méthode n'est, dans sa partie doctrinale et rythmique, que l'analyse pure et simple du 7e volume de la Paléographie musicale.

Loin donc, en parlant comme nous l'avons fait de cette œuvre grandiose, de nous être écarté du travail de notre confrère, nous n'avons fait au contraire qu'en grandir l'importance et rehausser la valeur.

C'est là une première constatation.

Il en est d'autres qui s'imposent et que nous tenons à bien mettre en relief.

En faisant entrer dans les limites restreintes d'une Méthode les principes de l'Ecole de Solesmes, Dom Suñol a rendu d'abord aux nombreux amis de cette Ecole un service signalé; de plus, par sa Méthode, il a trouvé le moyen le plus pratique de les introduire dans des milieux où ils étaient jusqu'ici inconnus et, par conséquent, le moyen de contribuer, pour une très large part, à leur développement.

La Paléographie musicale ne peut, en effet, à cause des conditions vraiment dignes dans lesquelles elle est publiée, être que le privilège des savants ou des amateurs et, pour cette raison, le 7e volume ne pourra jamais devenir un Manuel pratique pour les Séminaires et autres établissements ecclésiastiques ou religieux. Il fallait donc rendre accessibles à tous les doctrines qu'il contient;

il le fallait, surtout, pour la perfection du chant dont la beauté dépend de l'exécution, c'est-à-dire, du rythme.

Or, c'est ce que Dom Suñol, le premier, a fait, du moins dans cette mesure, et l'on ne peut lui en être trop reconnaissant.

*
* *

Il ne nous reste plus maintenant, comme conclusion à donner à cette Préface, qu'à présenter au lecteur la traduction de la Méthode de notre confrère de Montserrat.

Nous ne l'avons entreprise qu'à la sollicitation pressante des amis du chant grégorien, et dans l'intérêt de cette cause qui nous est très chère et que nous avons toujours voulu servir depuis nos plus tendres années.

On a vu, dans les développements que nous avons donnés au cours de cette Préface, l'importance de la doctrine pour la bonne exécution du chant. Cette Méthode l'expose avec la clarté, la précision et l'autorité de la source où elle a été abondamment puisée.

Qu'on lui fasse bon accueil.

Elle a été bien reçue en Espagne; qu'elle le soit également en France. Qu'elle pénètre dans le monde ecclésiastique, religieux et laïque; qu'elle pénètre surtout dans les séminaires et maisons d'éducation et que, sous la conduite de maîtres expérimentés, elle y enseigne à chanter les mélodies grégoriennes, comme on les chante au Conservatoire grégorien de Solesmes.

Hélas! nous n'ignorons pas que l'heure est bien mal choisie, puisque c'est l'heure de la persécution et peut-être, dans un avenir que Dieu seul connaît, l'heure de la fermeture et de la profanation de la plupart de nos temples. Mais nous savons aussi que, si l'art grégorien ne s'est formé et définitivement constitué qu'après le triomphe de l'Eglise sur ses persécuteurs, il est né pendant l'ère des persécutions; il a vécu dans les Catacombes avant de s'épanouir au grand jour de la liberté.

L'Eglise de France, à l'exemple de l'Eglise des premiers siècles, saura chanter, elle aussi, parmi les chaînes et même dans les Catacombes, si on l'oblige à s'y réfugier pour adorer et louer librement son Dieu. Loin d'imposer le silence à sa voix, elle fera résonner les suaves mélodies qui ont soutenu les martyrs; et sa prière, portée au ciel par ces chants vénérables, hâtera, nous en avons la ferme confiance, l'heure de son triomphe définitif.

De notre exil de Parramon, à Ripoll-Ribas (Provincia de Gerona)
21 Mars, en la fête de notre glorieux Père S. Benoit.

« Mens nostra concordet voci nostrae. »
Que notre esprit soit d'accord avec notre voix.
(Règle de S. Benoît, ch. 19.)

PREMIÈRE PARTIE.

INTRODUCTION.

1° La musique, en général, est l'art de combiner les sons et d'en régler la durée.

Le son est donc avant tout l'élément matériel de la musique; et les différentes combinaisons par lesquelles on peut le faire passer et qui en sont l'élément formel, constituent, selon les principes auxquels elles obéissent, autant de branches diverses de l'art musical.

Nous ne traitons dans cette Méthode que de la musique grégorienne ou plain-chant.

Le *plain-chant* est une musique du genre diatonique et de rythme libre, que l'Eglise romaine a adoptée pour sa liturgie et qui, en souvenir de S. Grégoire-le-Grand, le Pape bénédictin qui l'a complétée et perfectionnée, porte le nom de *grégorienne.*

La lecture de ce travail mettra en pleine lumière les termes mêmes de cette définition.

2° L'histoire du chant grégorien se divise communément en quatre périodes :

a) La première, appelée *période de formation*, s'étend de la fin des persécutions (312) jusqu'au pontificat de S. Grégoire-le-Grand (590-604).

On ne sait que très peu de chose sur le chant, durant cette première période. En se fondant sur les témoignages des Saints Pères et la tradition ecclésiastique, il paraît hors de doute que les chrétiens des premiers siècles faisaient, durant la célébration des saints mystères, usage du chant pour louer Dieu et s'exciter à la piété. La matière de leur chant était certainement les Psaumes et et les Cantiques tirés de l'Ecriture Sainte. Mais quelle était la nature de ce chant? quels étaient les rapports entre les mélodies de l'Eglise de Milan qui arrachaient des larmes de tendresse et d'amour au grand Docteur de l'Eglise, S. Augustin, et ce que nous appelons aujourd'hui le chant grégorien? — Questions sur lesquelles la critique n'a pas encore porté de jugement définitif.

b) La seconde période, ou *période de perfection*, peut se subdiviser en deux époques : celle de l'*âge d'or* du chant grégorien qui

commence avec S. Grégoire-le-Grand et se continue jusqu'au XI^e siècle, et celle de simple *conservation* ou de *transition* qui va du XI^e au XIV^e siècle inclusivement.

La première époque de cette période est bien l'âge d'or du chant grégorien. — Aussitôt que S. Grégoire lui a donné sa forme et sa perfection définitive, il se répand avec rapidité en Italie pénètre en Angleterre avec le moine bénédictin, Augustin, plus tard Archevêque de Cantorbéry, puis dans les Gaules, deux siècles après, avec Charlemagne. — C'est à cette époque que remonte la fondation des fameuses Ecoles de Metz et de S. Gall. On sait la célébrité que s'acquit cette dernière par l'exécution parfaite de son chant, les chantres éminents qu'elle forma et le soin jaloux qu'elle apporta à maintenir dans sa pureté primitive le chant de S. Grégoire.

Dans la seconde époque de cette période, la tradition se maintient mais ce n'est plus avec la même fidélité, et les pièces nouvelles, qui viennent s'ajouter à leurs aînées, n'ont plus la saveur exquise de celles de S. Grégoire.

c) La troisième période ou *période de décadence*, comprend les XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. C'est la période de l'engouement pour la polyphonie et la musique moderne. Elle porte un coup fatal à la tradition du chant. — Les plus tristes souvenirs que nous ait laissés cette ère de décadence, sont le mauvais goût dans l'exécution du chant et, chose plus grave, la mutilation des mélodies grégoriennes.

d) Enfin la quatrième période ou *période de restauration* date de la première moitié du XIX^e siècle.

Historiquement parlant, l'initiative de cette restauration appartient à plusieurs; mais c'est la gloire de l'illustre Abbé de Solesmes, Dom Prosper Guéranger, d'avoir compris que l'*unité* qu'il était parvenu à faire dans les diocèses de France sur la question de la Liturgie romaine, devait avoir comme complément logique, *la restauration du chant traditionnel de l'Eglise.* Il consacra donc à cette œuvre importante les aptitudes et le talent des plus habiles de ses fils.

On sait dans quelle mesure ils y ont réussi!! La belle lettre du Souverain Pontife Pie X à Dom Delatte, Abbé actuel de Solesmes en est le témoignage le plus autorisé et le plus éclatant.

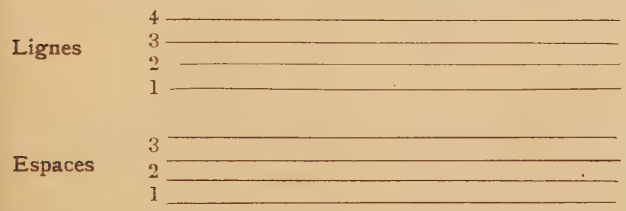
Puissent maintenant ceux qui ont assumé, dans les conditions que tout le monde connaît, la lourde tâche de travailler à l'édition vaticane, réaliser les intentions pontificales et donner à l'Eglise une œuvre qui soit vraiment digne d'elle. . . . . .

CHAPITRE PREMIER.

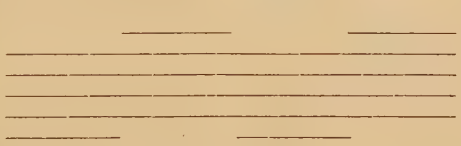
Principes généraux de solfège.

1° *Des notes.* — Les sons musicaux sont désignés par des signes qui s'appellent *notes*. Leurs noms sont : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Elles se répètent successivement dans le même ordre.

2° *De la portée.* — Les notes se placent sur une *portée*, composée de *quatre lignes horizontales* et de *trois espaces blancs*.



Quand les notes dépassent la portée, on emploie d'autres lignes, qui s'appellent : *lignes supplémentaires*.



Mais les sept notes *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, occupent-elles un lieu fixe sur les lignes et espaces de la portée?

Non, elles n'en occupent pas.

Alors, comment connaître le rang qu'elles ont dans la portée?

Par le moyen de la *clef*.

3° *De la clef.* — La clef est un signe placé à gauche, au commencement de la portée. C'est par ce signe que l'on connaît le nom des notes.

Comment cela?

La clef, qui saisit la ligne et ouvre la portée, indique en même temps le nom de la note qui occupe la ligne qu'elle a saisie: toutes deux, en effet, portent le même nom. Or, cette note étant le point de départ des autres, soit en montant, soit en descendant, en fait connaître immédiatement le nom.

— Combien y a-t-il de clefs en plain-chant?

Il y en a deux : celle de *do* (𝄡) et celle de *fa* (𝄢).

Noms des notes sur les différentes lignes que peuvent occuper les clefs.

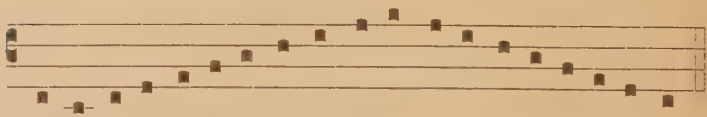
N. B. — Les six exemples suivants ne sont donnés que pour faciliter à l'élève la connaissance aussi rapide que possible des différentes positions des notes sur la portée. Quand il a franchi ce premier pas, le maître écrit sur les lignes d'un tableau des notes consécutives ou distancées les unes des autres et lui en demande le nom: ou bien sans rien écrire, il lui demande quelle note on doit mettre sur telle ou telle ligne de la portée avec telle ou telle clef déterminée, etc.

Clefs de *Do*.

Sur la 4e ligne

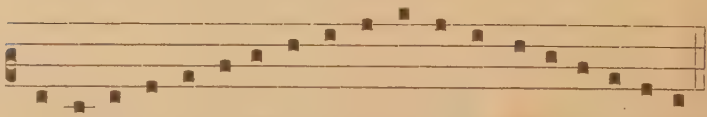
do si do ré mi fa sol la si do ré do si la sol fa mi ré do.

Sur la 3e



mi ré mi fa sol la si do ré mi fa mi ré do si la sol fa mi.

Sur la 2e



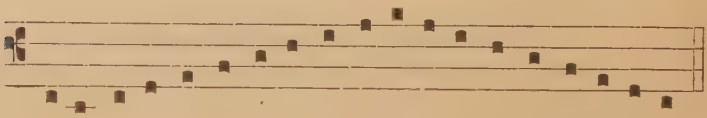
sol fa sol la si do ré mi fa sol la sol fa mi ré do si la sol.

Clefs de *Fa*.

Sur la 2e ligne

do si do ré mi fa sol la si do ré do si la sol fa mi ré do.

Sur la 3e



la sol la si do ré mi fa sol la si la sol fa mi ré do si la.

fa mi fa sol la si do ré mi fa sol fa mi ré do si la sol fa.

Comme on peut le voir, la clef de *fa* à la seconde ligne produit le même résultat que celui du *do* à la quatrième.

do ré mi... do ré mi...

C'est pour cela que les anciens employaient simultanément les deux clefs.

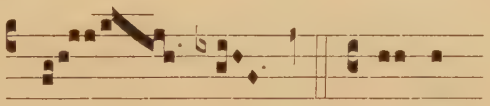
4° *Du guidon.* — En dehors de la *clef* qui se place en tête de la portée, il y a encore un autre signe appelé *guidon*, qui consiste en *une demi note caudée*, et qui se place à la suite de la dernière note de la ligne, pour indiquer la première note de la ligne suivante.

Exemple :

Ecce Sa-cérdos mágnus

Parfois le guidon est intercalé dans la mélodie elle-même; et c'est ce qui a lieu, lorsque dans le cours d'un morceau, il y a changement de clef et par conséquent de mode.

Exemple :



Lau-dem...

5° *Des tons et demi-tons.* — Nous avons dit dans la définition du chant grégorien qu'il appartient au genre diatonique : que veut dire ce mot *diatonique?*

Le mot *diatonique* veut dire succession des sons naturels de la voix dans l'échelle des notes ou gamme. Il y en a sept en

plain-chant. Ils procèdent par *tons* et *demi-tons;* cinq tons et deux demi-tons. Il y a *un ton* entre toutes les notes de la gamme, excepté entre *mi* et *fa* et entre *si* et *do*, où il n'y a qu'un *demi-ton.*

Pour familiariser l'élève avec la valeur des notes, le maître, par le moyen d'exercices variés, lui demandera combien de tons il y a entre tel intervalle déterminé v. g. : entre *do* et *mi*, entre *ré* et *la*, etc. etc...

6° *Du bémol et du bécarre.* — Est-il dans la nature du chant grégorien de subir quelque altération dans les sons?

Non, il n'est pas dans la nature du chant grégorien de subir quelque altération dans les sons; seul, le *si* naturel fait exception à la règle, quand on le baisse d'un demi-ton.

— A quel signe connaît-on que le *si* n'est plus naturel?

Par le *bémol* (♭).

— Est-ce que ce signe, placé près d'un *si* déterminé, bémolise les autres *si* qui suivent?

Nous répondons à cette nouvelle question, en disant que le bémol, placé en tête d'un *espace*, bémolise tous les *si* qui se rencontrent le long du même espace, à moins que, par le moyen d'un autre signe appelé *bécarre* (♮), *un* des *si* ne recouvre son état naturel. Mais si le bémol n'est pas placé en tête d'un espace, il n'a de valeur que pour le *si bémolisé*, dans le chant syllabique, jusqu'à la parole suivante, ou pour les *si d'un groupe de notes*, dans le chant neumatique, jusqu'à la pose la plus rapprochée, à moins encore que l'*un* de ces *si* ne porte devant lui le *bécarre.*

CHAPITRE DEUXIÈME.

Leçons de solfège par intervalles de secondes.

On entend par intervalle de *seconde*, la distance entre un ton et un autre ton ou entre un ton et un demi-ton.

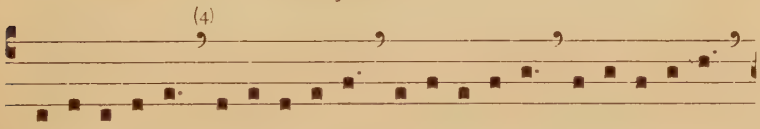
Une remarque générale importante pour toutes les leçons de solfège, c'est que les notes doivent être toujours chantées à mi-voix; assez lentement d'abord, pour que l'élève se rende compte par lui-même du son qu'il émet; puis, un peu plus vite, et bientôt après avec toute la légèreté et l'animation qui conviennent à ce genre d'exercice, ayant soin cependant que toutes les notes soient bien liées, et le mouvement, régulier, sans saccade aucune. — On ne passera jamais à la leçon suivante ni même aux exercices subséquents de la même leçon, sans avoir obtenu auparavant un bon résultat.

Leçon 1e.

Leçon 2e.

Leçon 3e.

Leçon 4e.

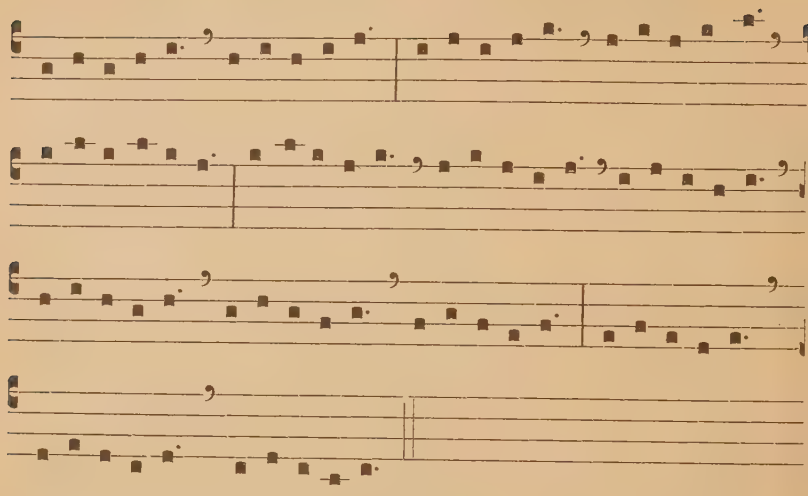


(1) Dans toutes ces leçons, la *grande ligne*, qui coupe la portée, indique qu'il faut doubler la note qui la précède (comme le marque d'ailleurs le *petit point* placé à côté de cette note) et suspendre le chant durant l'espace d'un temps.

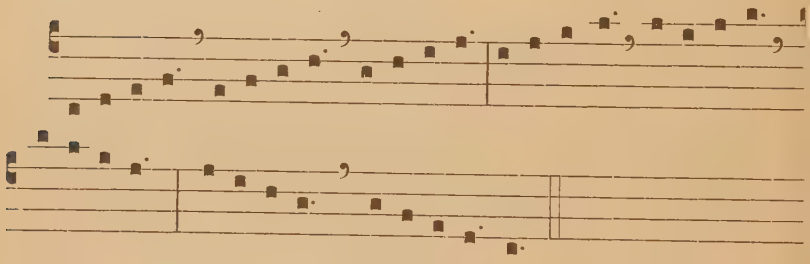
(2) La *double barre* indique la fin d'une mélodie.

(3) Le *re* final et le *do* ont une valeur double.

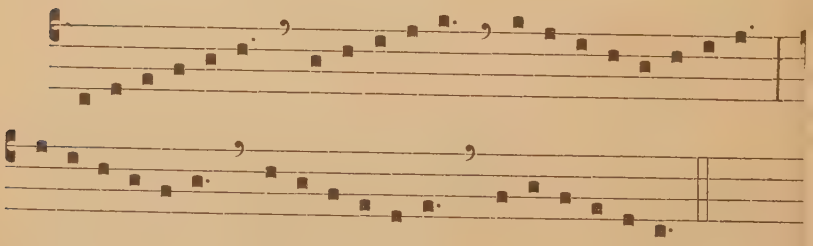
(4) La *virgule* est un signe de respiration. Pour respirer dans le cas présent, on prend sur la note précédente l'espace d'un temps, ce qui la réduit à la valeur d'une note ordinaire.



Leçon 5e.

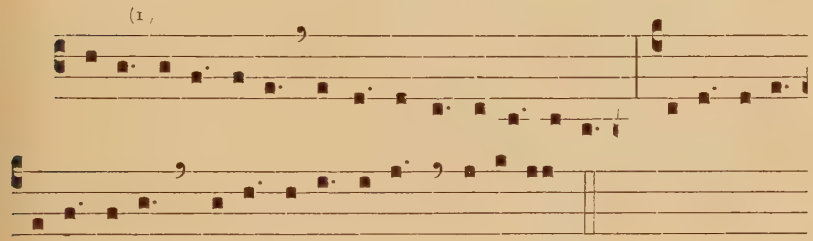


Leçon 6e.

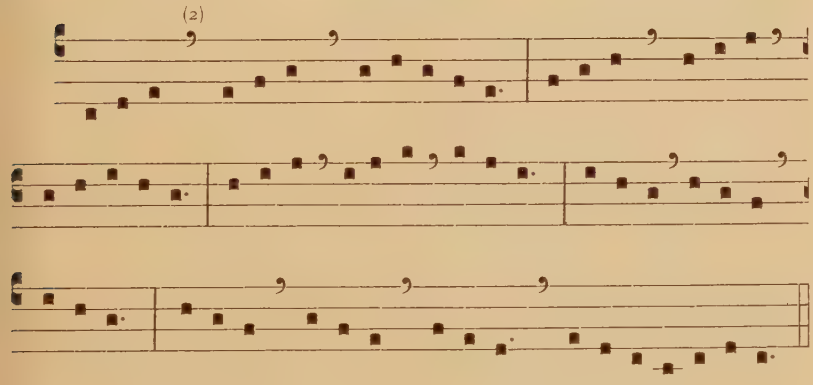


Leçon 7e.

Leçon 8e.



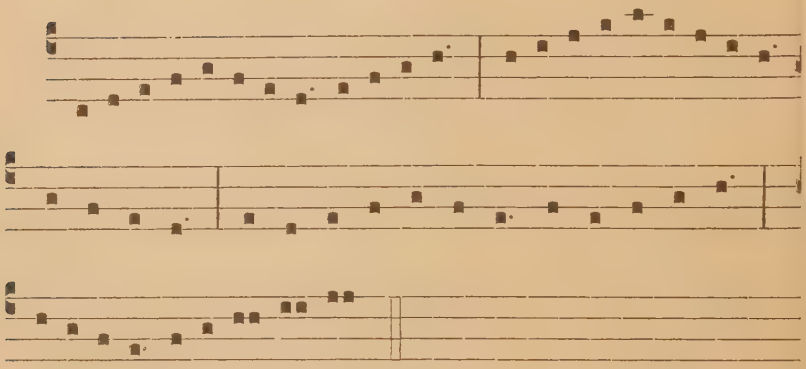
Leçon 9e.



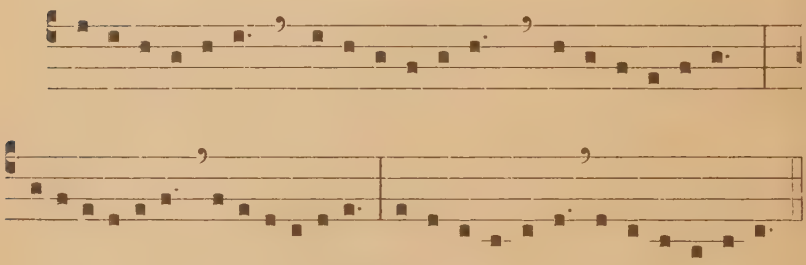
(1) Dans cet exemple, la note pointée a une valeur double. Quand elle a été faite, on passe à la suivante, sans suspendre le chant.

(2) Ici, la note, antérieure à la virgule, n'a pas le point qui marque le retard de la voix (mora vocis) : elle est donc réduite, à cause de la virgule qui la suit, à la moitié de sa valeur ordinaire.

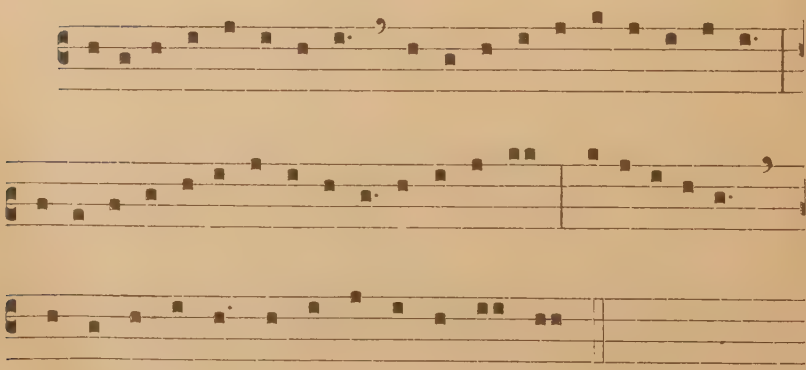
Leçon 10e.



Leçon 11e.



Leçon 12e.



CHAPITRE TROISIÈME.

Emission de la voix et exercices de vocalisation.

Dès qu'on est arrivé à parcourir l'échelle musicale des sons avec sûreté et perfection, il convient, avant d'aller plus loin, de savoir ce qui se rapporte à la parfaite émission de la voix, dans la crainte que ceux qui auraient déjà contracté des défauts qui lui sont contraires, ne soient inaptes à chanter comme il faut les mélodies du chant grégorien.

La voix est, selon l'expression des auteurs, l'instrument admirable dont la divine Providence nous a doué pour exprimer nos pensées et nos sentiments. Jamais l'homme n'arrivera à inventer un instrument aussi parfait que la voix humaine. De sa culture proviennent, en grande partie, les aptitudes qu'elle a à chanter avec grâce et expression les paroles sacrées.

Pour chanter convenablement, voici les règles qu' il faut scrupuleusement observer :

1° D'abord, autant que possible, chanter debout, la poitrine un peu en avant et la tête légèrement inclinée, jamais baissée.

2° Ouvrir convenablement la bouche, de façon à avoir les lèvres dans l'état où elles se trouvent quand on sourit. — Les défauts opposés à cette règle, dit un auteur espagnol, sont de ne pas ouvrir la bouche ou de l'ouvrir en forme ovale, en arrondissant les lèvres.

3° La 3e règle est de ne chanter ni du nez ni du gosier. Pour cela il faut éviter de comprimer les muscles du larynx.

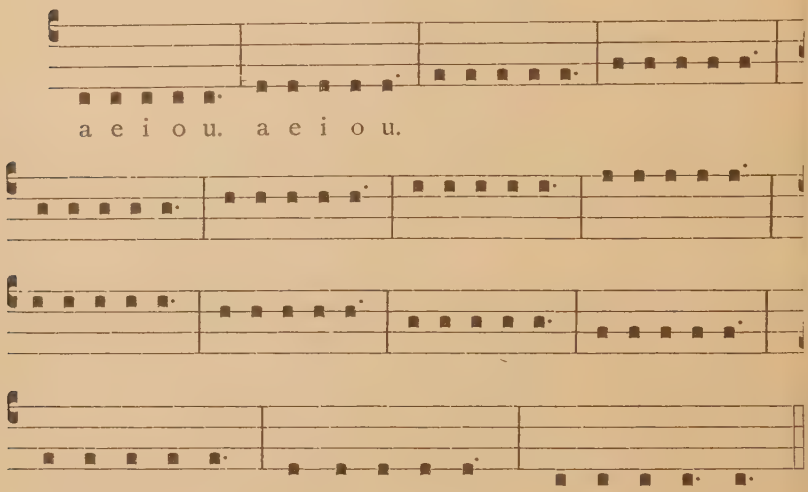
Le Maître doit expliquer pratiquement ces trois règles, et faire voir les défauts dans lesquels peuvent tomber ceux qui ne les observent pas. — Cela fait, on passera aux exercices de vocalisation.

Vocaliser, c'est faire des exercices de chant sur les notes avec les voyelles, au lieu du nom des notes. — *L'application de cette règle aux leçons suivantes donnera sûrement d'excellents résultats.*

Quand on vocalise, la langue doit rester immobile dans la partie inférieure de la bouche. — De plus, qu'on fasse en sorte de ne pas marteler les sons, mais de les lier les uns aux autres, et qu'on s'accoutume déjà à chanter doucement la note qui finit une phrase ou un membre de phrase.

Leçon 13e.

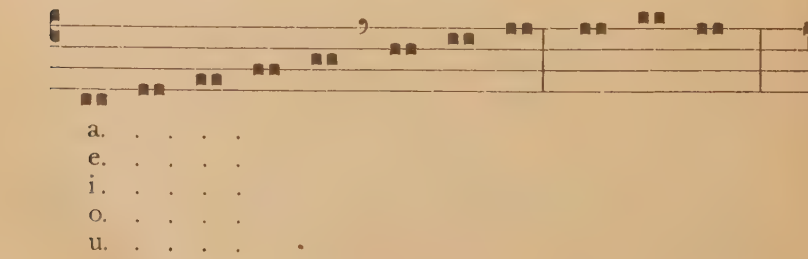
Lentement et très distinctement.

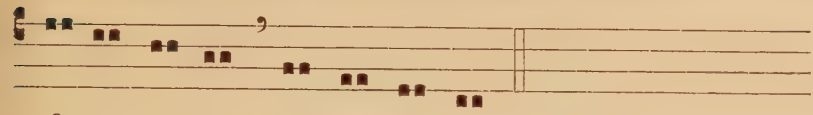


Les leçons suivantes, une fois solfiées, doivent se chanter en faisant sur chacune d' elles toutes les combinaisons possibles dans la distribution de l'intensité de la voix. Il faudra donc chanter d'abord à mi-voix ; puis varier les sons en faisant une note forte puis une note faible, ou bien, une note faible et après une note forte ; ou bien encore, en chantant d'abord doucement, puis en renforçant la voix et en terminant doucement comme on avait commencé etc... de façon que l'oreille s'habitue aux différentes nuances du rythme.

Leçon 14e.

Lentement et très distinctement.

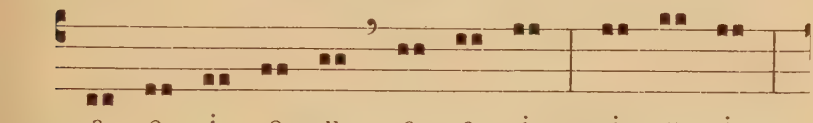




a. . . . . .
e. . . . . .
i. . . . . .
o. . . . . .
u. . . . . .

Leçon 15e.

Lentement et très distinctement.



a e i o u a e i. i u i.

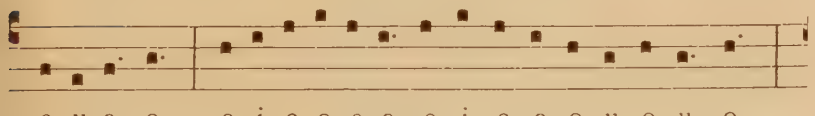
i o u a e i o u.

Avant de passer plus avant, il est bon de revoir les douze premières leçons de solfège et de faire des exercices sur les notes, en variant les voyelles après chaque *virgule*, ou chaque *barre*, et *même à chaque note.*

Leçon 16e.

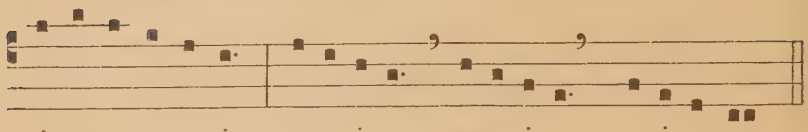
Lentement et très distinctement.

a e i o u a e. e i o u o u a e, i e i u a e



o u a o. a i e o e a e i e a o u o u o.

o u o u o a o u e i a e u, a e i o u a e



CHAPITRE QUATRIÈME.

Autres leçons de solfège, par intervalles de tierces, de quartes et de quintes.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des *notes à l'unisson*, c'est-à-dire des notes placées sur la même ligne de l'échelle musicale, ou *séparées seulement par des intervalles* de *seconde*, c'est-à-dire des *intervalles d'un ton ou d'un demi-ton.*

Il y a cependant dans le chant grégorien d'autres intervalles que ceux-là : il y a ceux de *tierce*, de *quarte* et de *quinte.* — Il y a même les intervalles de *sixte* et *d'octave;* mais on les rencontre rarement en plain-chant.

— Pourquoi donne-t-on à ces intervalles ces sortes de noms?

— On les leur donne à cause des notes qui se trouvent dans chacun de ces intervalles en suivant, bien entendu, l'échelle diatonique des sons.

Intervalles de tierces.

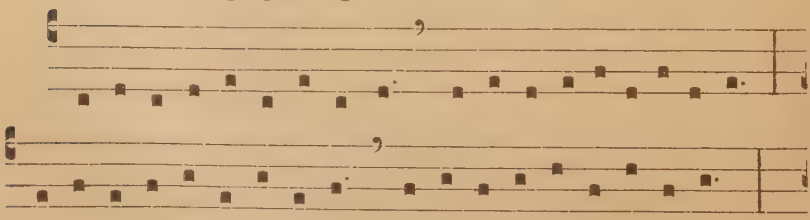
Ces intervalles sont *majeurs*, s'ils ne renferment aucun demi-ton; *mineurs*, s'ils en renferment un.

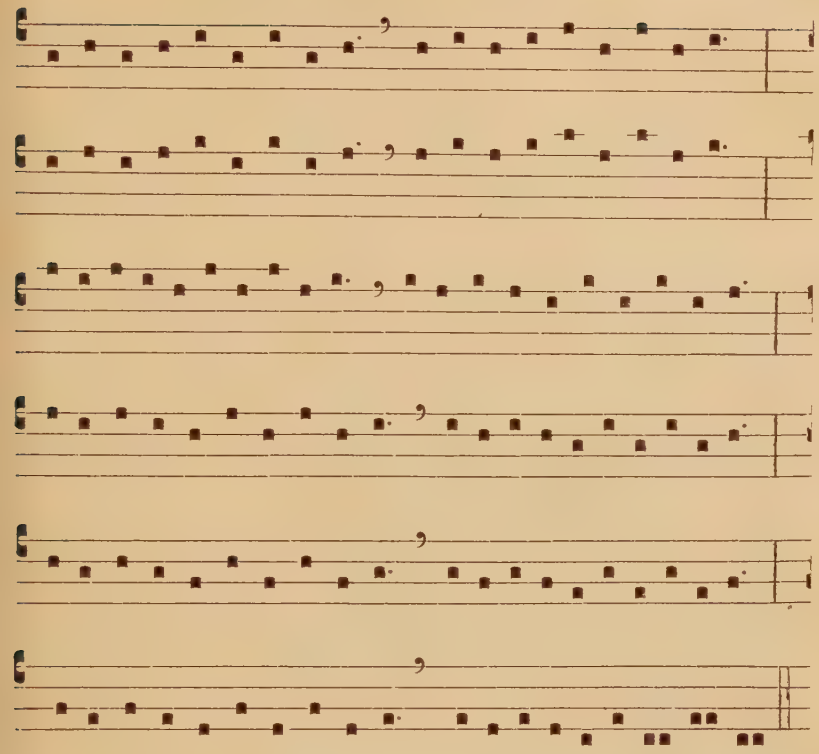
Dans tous les exercices d'intervalles, on doit d'abord solfier les notes, puis les vocaliser à la manière indiquée aux pages 25, 26 et 27.

Dans les exercices suivants de tierces, le maître doit demander à l'élève si l'intervalle est majeur ou mineur.

Leçon 17e.

Tierces, préparées par les notes intermédiaires.

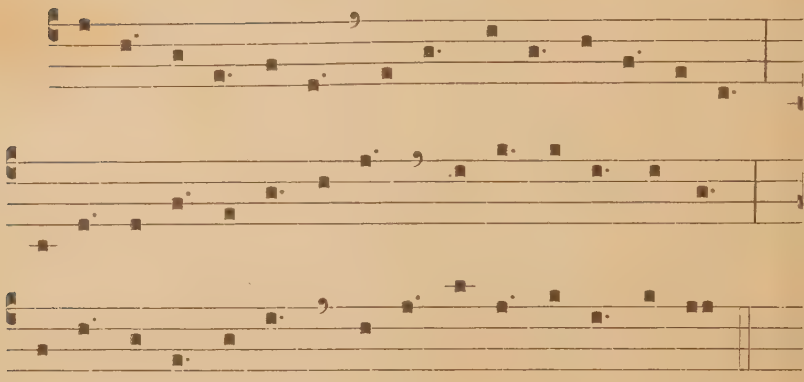




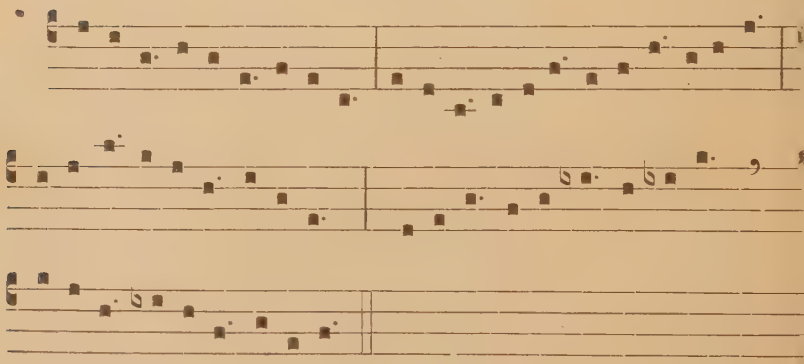
Leçon 18e.

Tierces sans préparation, ou disjointes.

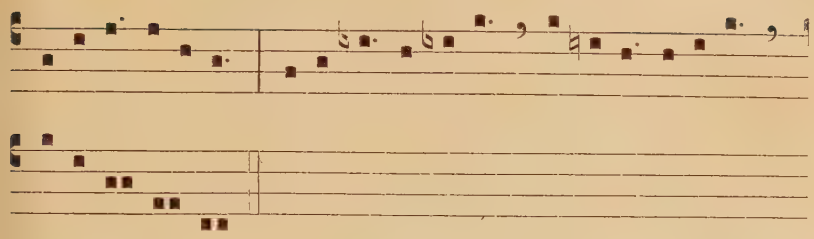
Leçon 19e.



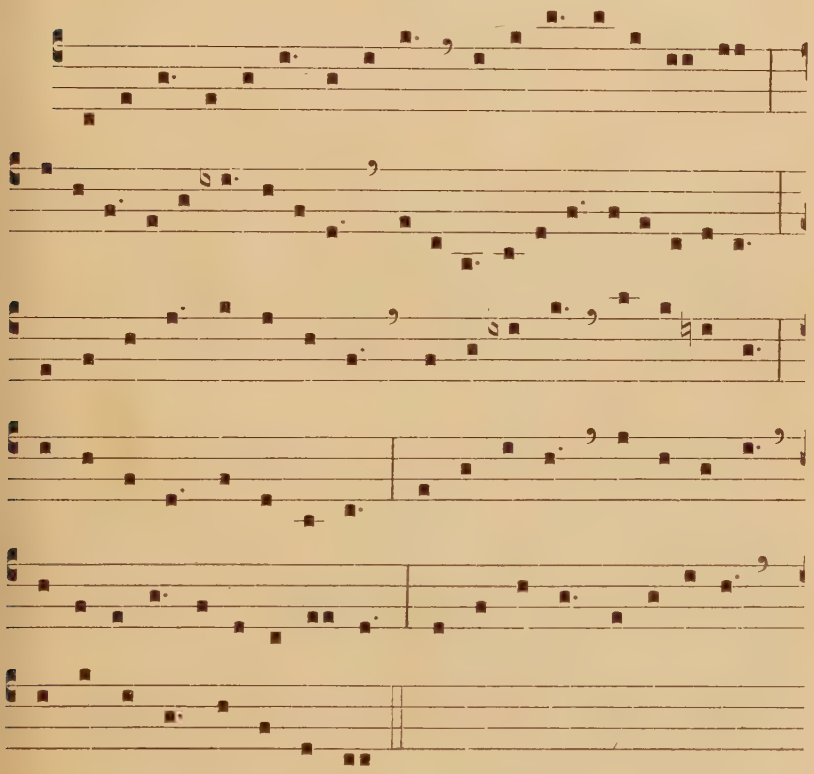
Leçon 20e.



Leçon 21e.



Leçon 22e.



INTERVALLES DE QUARTES.

Ces intervalles contiennent *deux tons* et un *demi-ton*. Rien de plus varié que la position de ces *tons* et *demi-ton* sur l'échelle musicale. Le *demi-ton* peut être au commencement ou à la fin de l'intervalle, ou bien entre les deux *tons*. Tout dépend de la mélodie.

Si une quarte contient trois *tons entiers*, elle s'appelle *triton*.

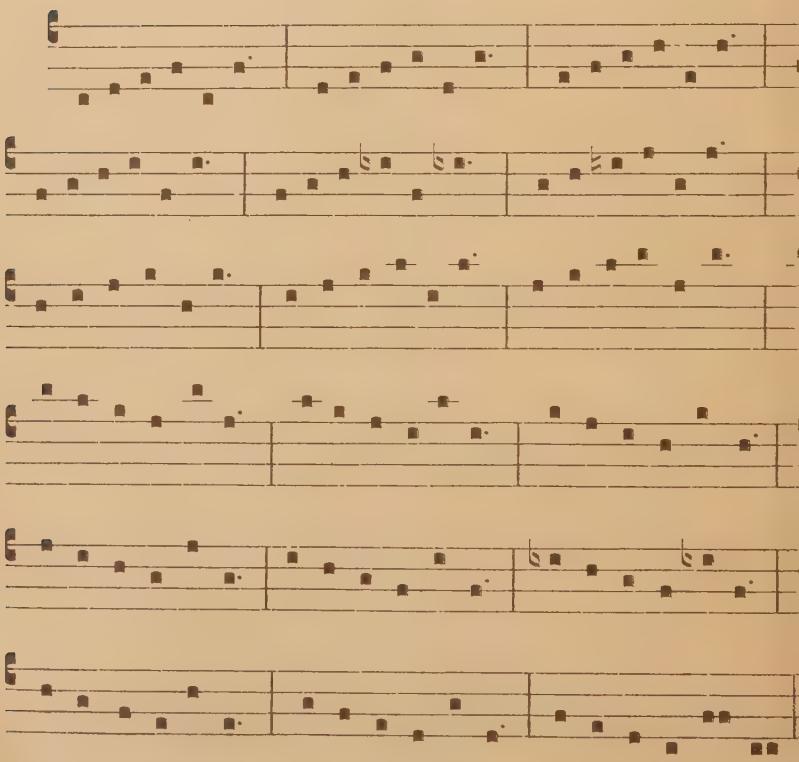
L'effet, dans l'exécution, ne s'en fait pas toujours notablement sentir, parce qu'il suffit, pour qu'il soit détruit, qu'il n'y ait pas de relation directe, immédiate ou terminative, entre le *fa* et le *si* de la quarte (et c'est ce qui arrive quand l'une de ces deux notes n'a pas d'*ictus* ou *appui rythmique*). (1)

Si, dans les exemples suivants, on trouve des exemples de *tritons*, ils ne sont donnés que comme exercices de solfège.

Qu'on veuille bien aussi se rappeler, dans les exercices de quartes, la remarque qui a été faite pour les exercices de tierces, p. 28.

Leçon 23e.

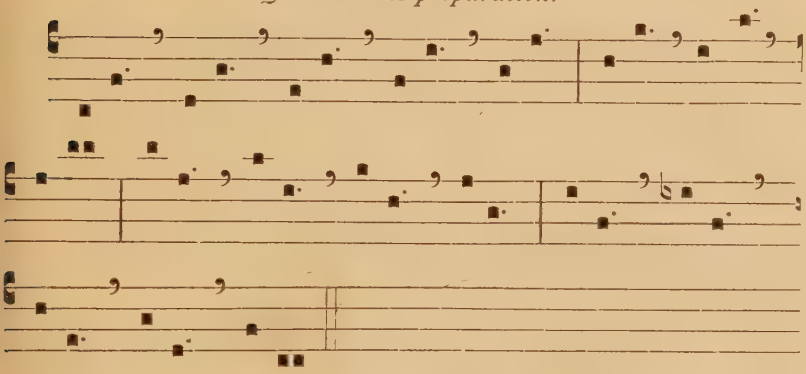
Quartes préparées.



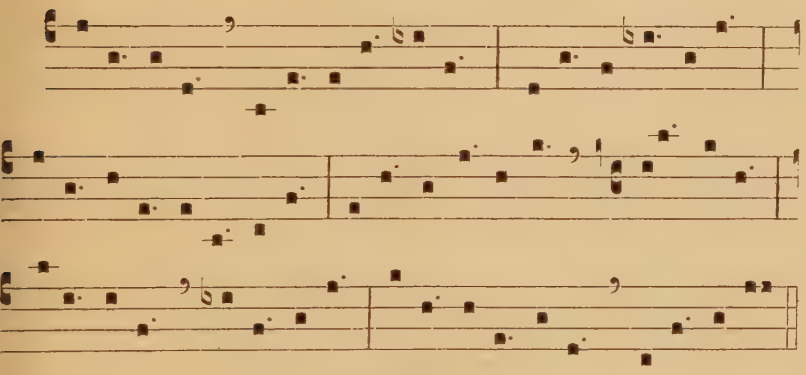
(1) On comprendra mieux le sens et la portée de ces trois derniers mot quand, au ch. second de la IIe Partie, nous traiterons la question du rythme

Leçon 24e.

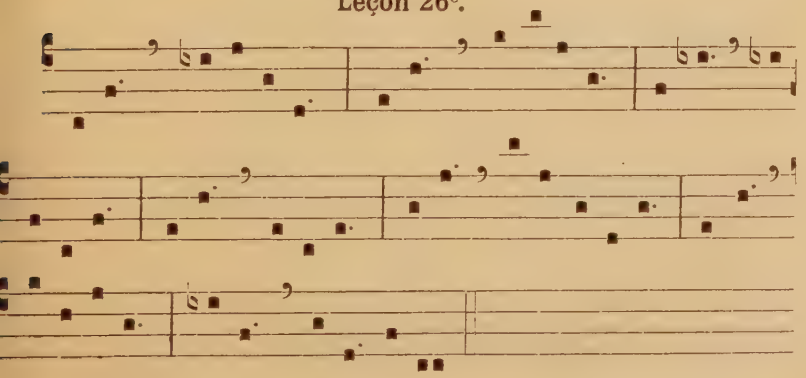
Quartes sans préparation.



Leçon 25e.



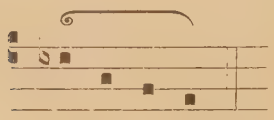
Leçon 26e.



INTERVALLES DE QUINTES.

L'intervalle est *majeur*, s'il se compose de *trois tons* et d'un *demi-ton*; *mineur*, s'il contient *deux tons* et *deux demi-tons*.

Ce dernier intervalle est rarement usité dans le chant grégorien. Quand on le rencontre, il est toujours préparé. En voici deux exemples :

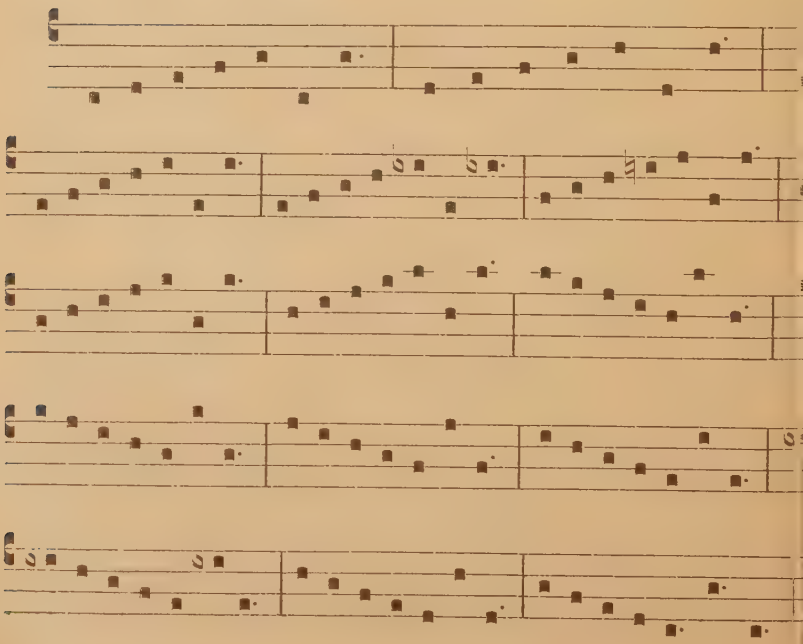


ou bien :

Dans les leçons suivantes, qu'on veuille bien mettre en pratique ce que nous avons dit pour les exercices antérieurs.

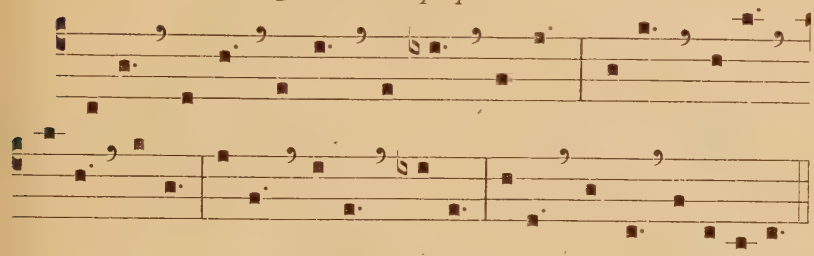
Leçon 27e.

Quintes préparées.



Leçon 28e.

Quintes sans préparation.



Leçon 29e.

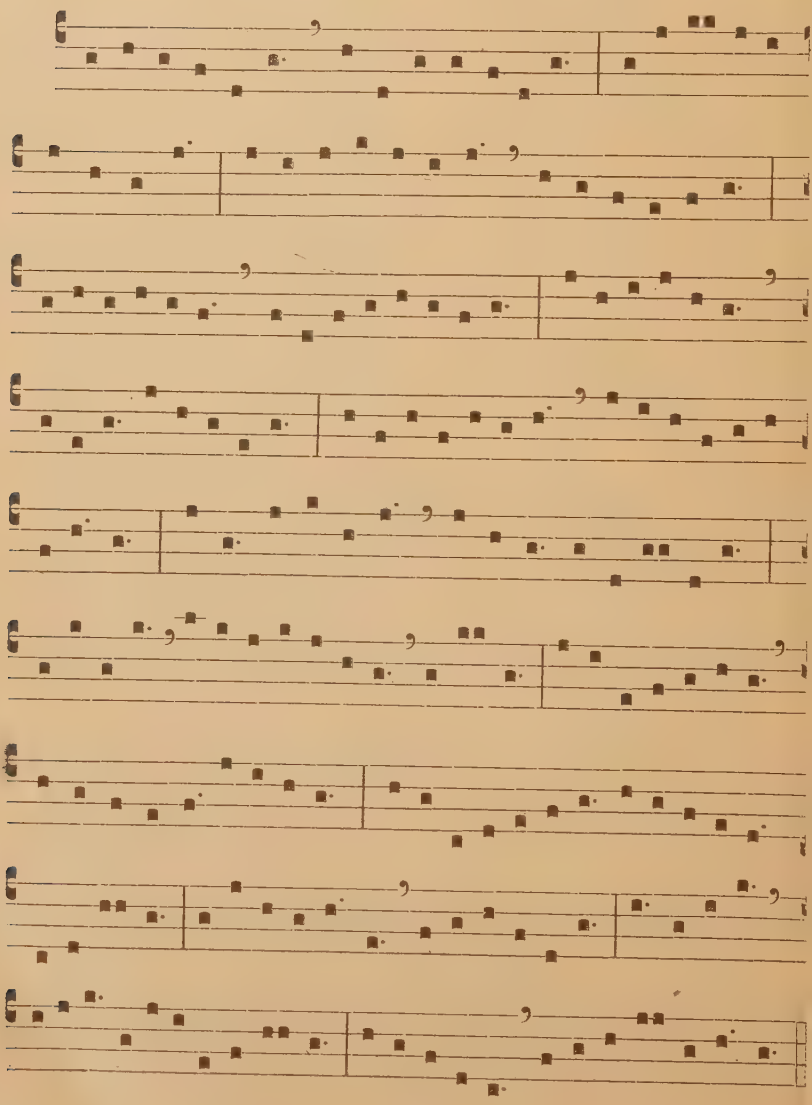
Leçon 30e.

Leçon 31e.

Leçon 32e.

Résumé des intervalles du chant grégorien

par HERMANN CONTRACT.



CHAPITRE CINQUIÈME.

De la tonalité grégorienne.

La connaissance des *modes* a, dans le chant grégorien comme dans la musique moderne, une importance capitale. — Il est impossible de faire un pas dans l'intelligence du chant grégorien, si l'on ne connaît d'abord ce qui en constitue l'essence ou fondement. — Nous nous bornerons pour le moment à ce qui pratiquement peut être le plus utile. Les questions de l'origine des *modes* grégoriens, de leur ressemblance avec ceux de la musique grecque, des relations que l'on a prétendu voir en eux avec les modes et tons de la musique moderne, sont autant de matières qu'il est mieux de traiter à part et ailleurs. Tenons-nous-en ici à des questions d'ordre purement pratique.

I.

NOTIONS PRATIQUES SUR LES MODES DU PLAIN-CHANT.

1° *Qu'est-ce qu'un mode?*

Un *mode*, en plain-chant, est l'ordre qui existe dans la position des tons et demi-tons de l'échelle diatonique.

D'après cette définition, chaque note dans l'échelle musicale peut servir de point de départ pour la formation d'une nouvelle échelle v. gr.

de sorte que, suivant la position qu'y occupent les demi-tons (*mi-fa; si-do*) et les relations que ceux-ci ont avec le ton final, chaque échelle acquiert un caractère spécial qui facilement la distingue des autres. C'est ce caractère spécial, obtenu par la succession ordonnée des notes de la gamme, que l'on appelle *mode*.

— Ainsi donc il y a dans le chant grégorien autant de modes qu'il y a de notes dans l'échelle diatonique?

Non pas; il n'y a dans le chant grégorien que le *ré*, le *mi*, le *fa* et le *sol* qui soient employés comme notes modales et qui, par conséquent, servent à former l'échelle des sons.

— Alors, il n'y a que quatre modes en plain-chant?

Il n'y en aurait, en effet, que quatre, si l'on se contentait de gravir l'échelle des sons à partir de la tonique; mais, dans chacun

des quatre modes, cette tonique sert de base, comme nous allons le voir, à quatre autres modes.

2° *Combien il y a de modes en plain-chant?*

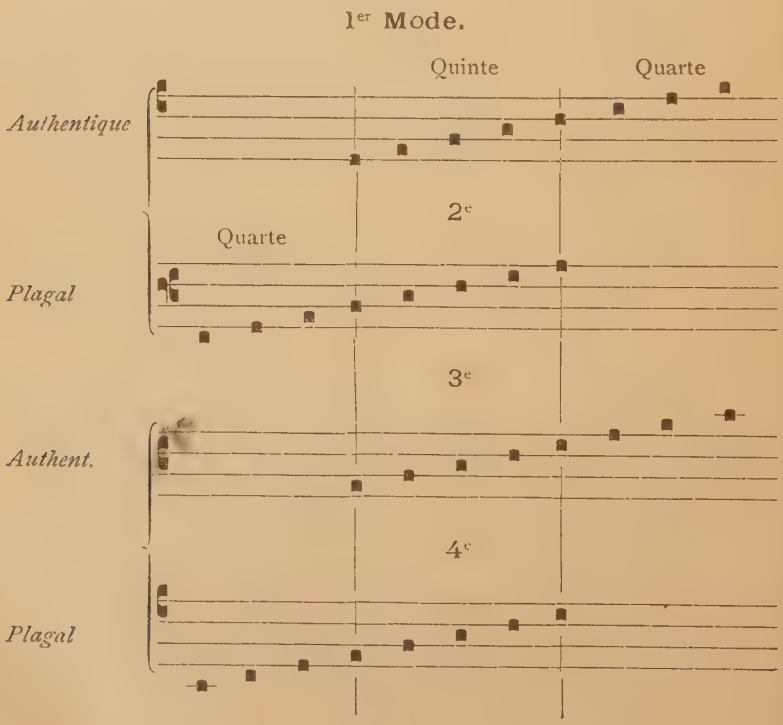
Il y a huit modes en plain-chant, et voici comment ils se forment.

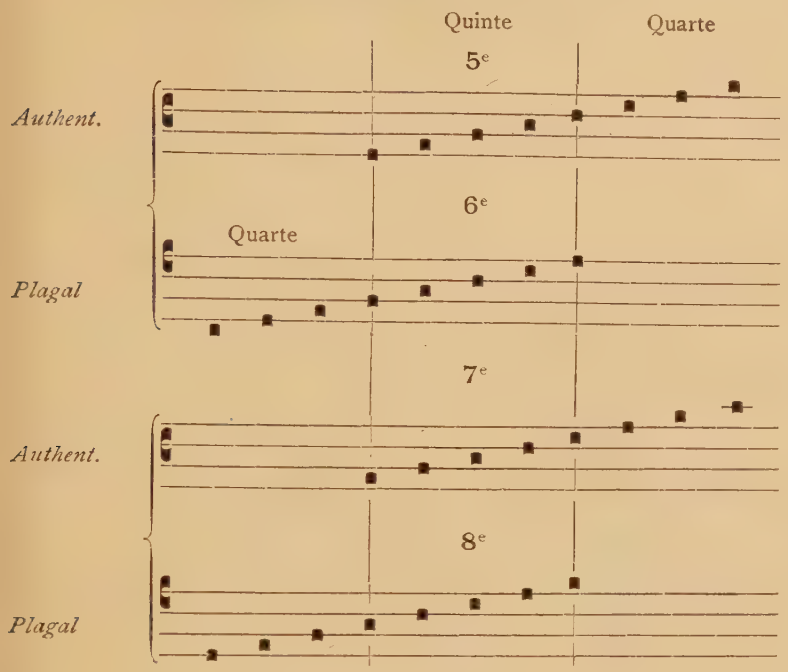
Les huit modes grégoriens se divisent communément en deux catégories : les *authentiques* ou *primitifs* qui correspondent aux chiffres impairs : 1, 3, 5 et 7 ; et les *plagaux* ou *dérivés* qui répondent aux chiffres pairs : 2, 4, 6 et 8.

Chaque authentique a, ainsi que le plagal d'où il est pris, la même tonique. *Ré* est la tonique du 1er et du 2e mode ; *mi*, celle du 3e et du 4e ; *fa*, celle du 5e et du 6e ; *sol*, celle du 7e et du 8e. — De plus, l'authentique et le plagal ont une même *quinte* sur la tonique, avec *cette différence* que les trois notes qui manquent pour compléter *l'octave*, *l'authentique les a sur la quinte*, et *le plagal*, *dessous*.

On peut voir à la table suivante l'échelle de chaque mode avec la quinte et la quarte qui leur correspondent.

3° ÉCHELLE DES HUIT MODES GRÉGORIENS.





Parmi les notes de chaque échelle musicale, il y en a deux qui ont une souveraine importance : la *tonique* ou *finale*, qui est, comme le mot lui-même l'indique, le point de départ ou le terme de la mélodie, puis la *dominante*, qui est la note autour de laquelle se groupent et se meuvent ordinairement les autres.

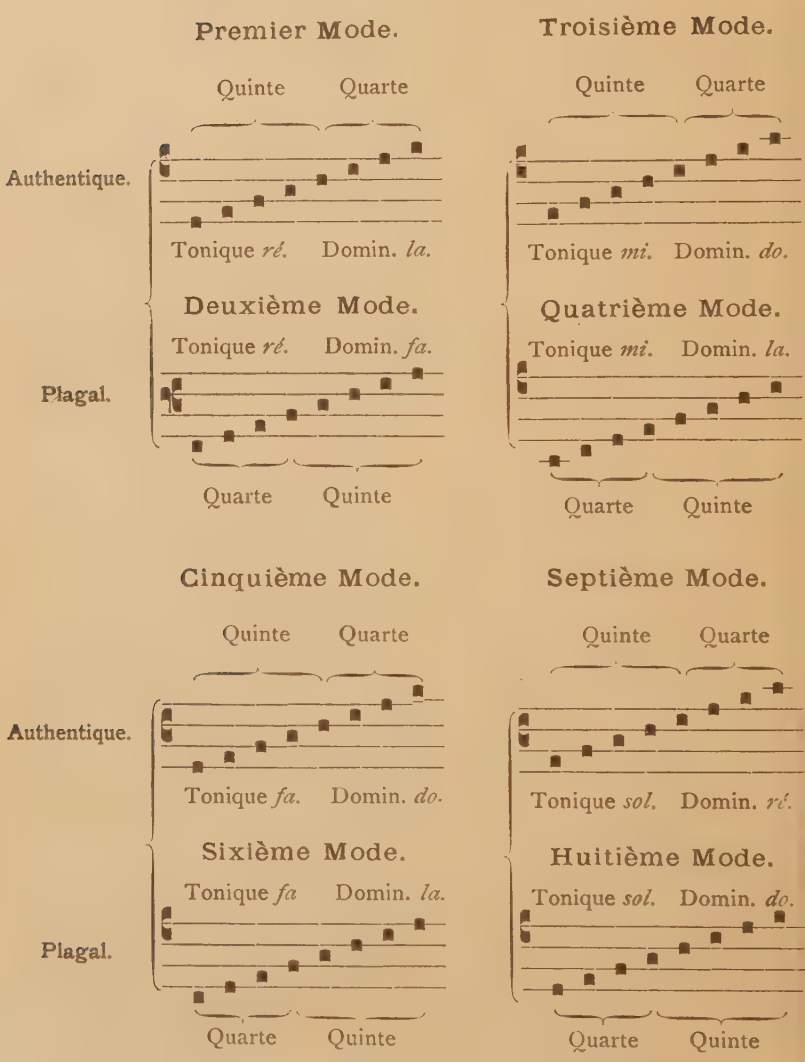
La *tonique*, comme nous l'avons dit plus haut, est toujours, quel que soit le mode, la première note de la *quinte*. Quant à la *dominante*, elle change de place selon que le mode est *authentique* ou *plagal*.

Dans les *authentiques*, la *dominante* est d'une quinte au-dessus de la tonique, à l'exception du 3e mode où, au lieu d'être au *si*, elle l'est au *do* qui suit immédiatement le *si*. Ce changement provient de ce que le *si* étant une note variable à cause du bémol qu'elle peut recevoir, n'a pas la stabilité et la fixité requises pour être dominante.

Dans les tons *plagaux*, la dominante est d'une *tierce* au-dessous de celle du mode authentique dont ils proviennent, à l'exception du *8e mode*, et pour le même motif que pour le 3e.

Le tableau suivant résume ce que nous venons de dire.

4° TABLEAU DES HUIT MODES.



Parfois on trouve dans les pièces de chant les modes plagaux transposés. Dans ce cas, la dominante de ces modes est élevée d'une quinte. Exemple :

Les modes se divisent aussi en *parfaits* et *imparfaits*, *surabondants* et *mixtes*.

Ils sont *parfaits*, quand ils parcourent toute l'octave de leur échelle; *imparfaits*, lorsqu'ils n'en parcourent qu'une partie.

Ils sont *surabondants*, lorsqu'ils dépassent l'échelle régulière d'une ou plusieurs notes, soit en montant, s'il s'agit des authentiques, soit en descendant, s'il s'agit des plagaux; *mixtes*, s'ils empiètent l'un sur l'autre, ce qui est facile à constater si l'authentique v. g. *descend* d'une *tierce* au moins au-dessous de sa tonique, ou si le plagal *monte* au moins d'une *tierce* au-dessus de sa quinte.

II.

EXERCICES DE TONALITÉ.

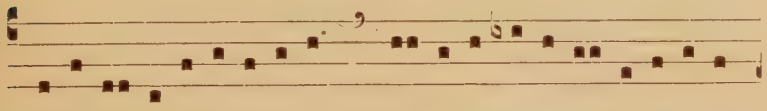
Qu'on fasse en sorte que chaque leçon soit une vraie récapitulation de ce qui précède. Le maître devra donc interroger l'élève sur les intervalles, les modes, la tonique, la dominante, l'échelle etc. etc... et surtout lui faire faire des exercices de vocalisation, en la manière que nous avons indiquée aux pages 25, 26 *et* 27.

EXERCICES DU PREMIER MODE.

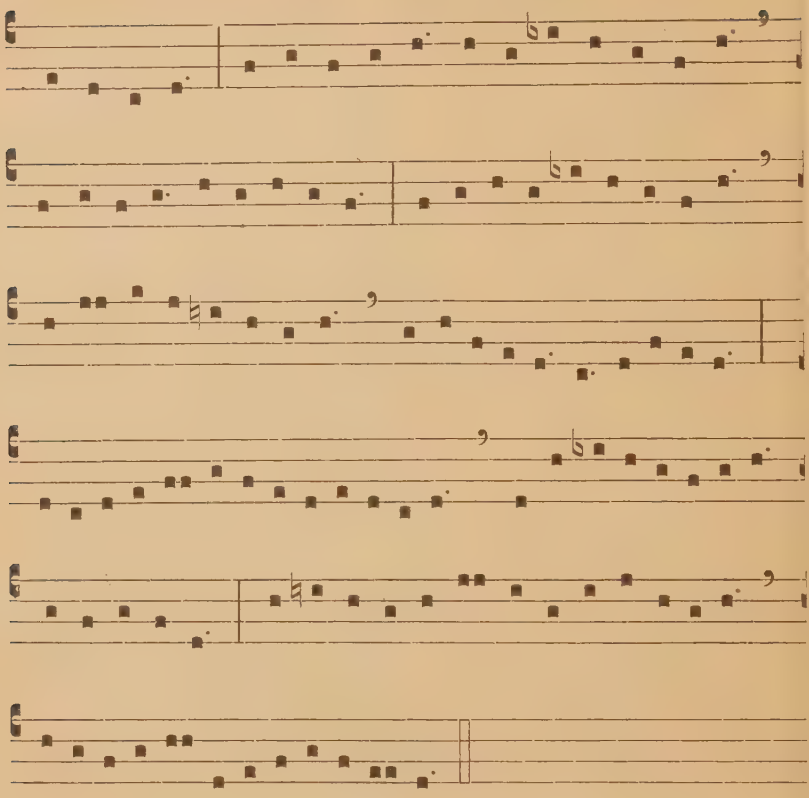
Leçon 33e.

Mélodie typique. (1)

Leçon 34e.



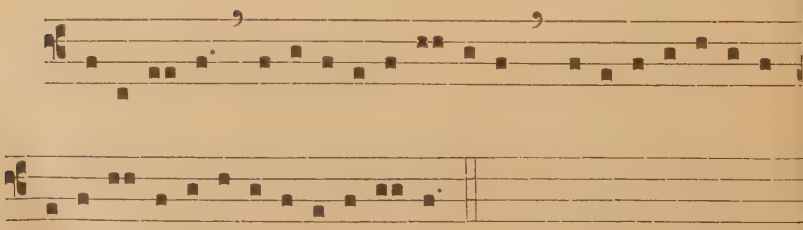
(1) Cette *mélodie typique* et les autres qui vont suivre, sont la reproduction de celles que les anciens ont composées pour apprendre à distinguer les modes les uns des autres.



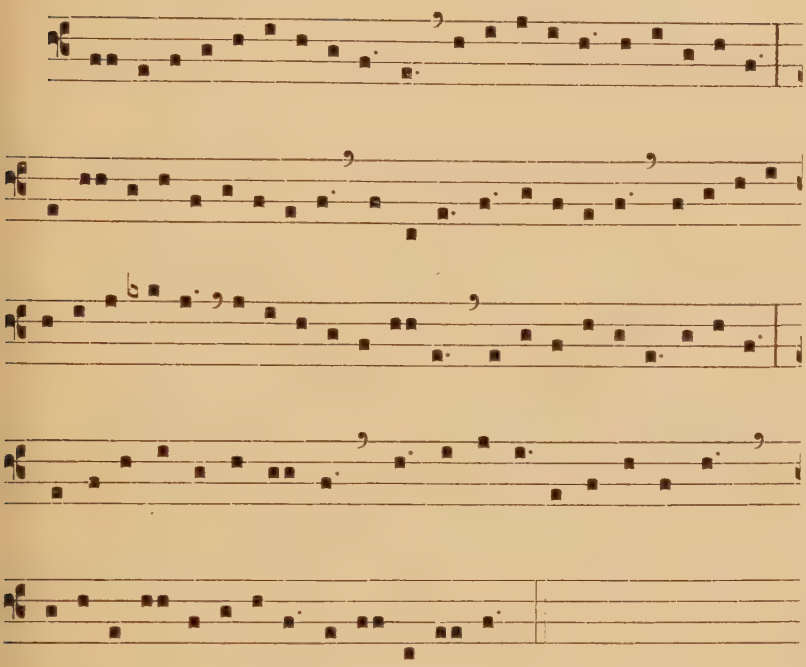
EXERCICES DU SECOND MODE.

Leçon 35e.

Mélodie typique.



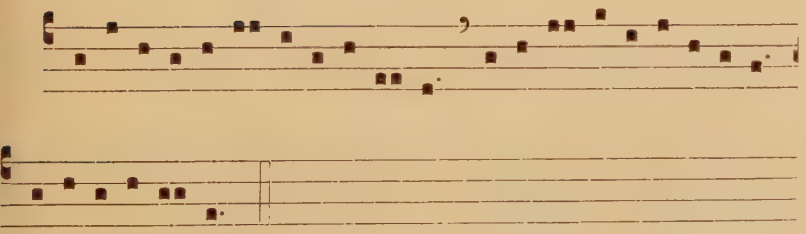
Leçon 36e.



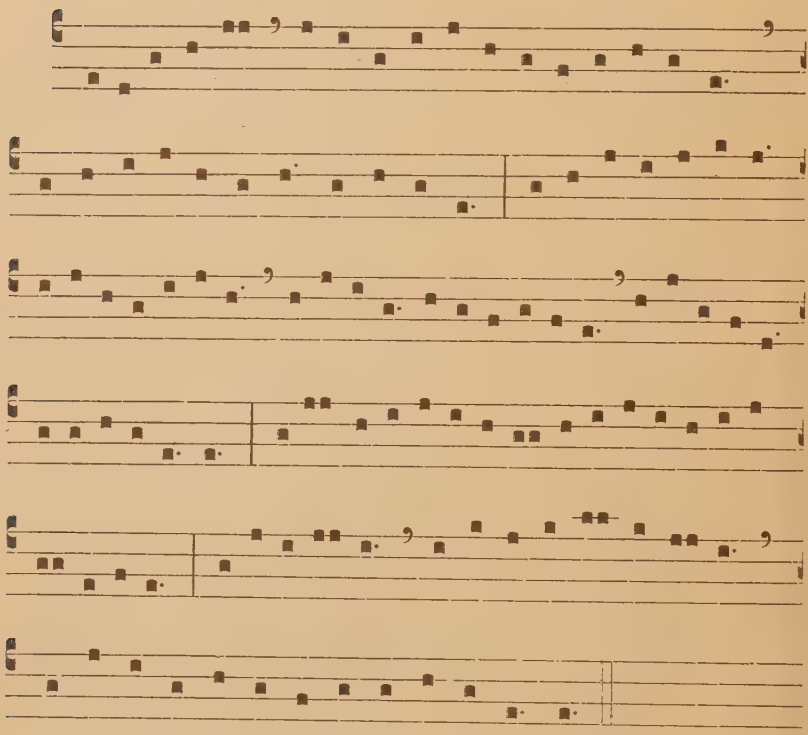
EXERCICES DU TROISIÈME MODE.

Leçon 37e.

Mélodie typique.



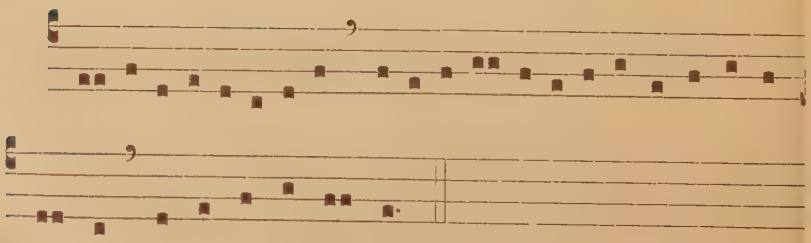
Leçon 38e.



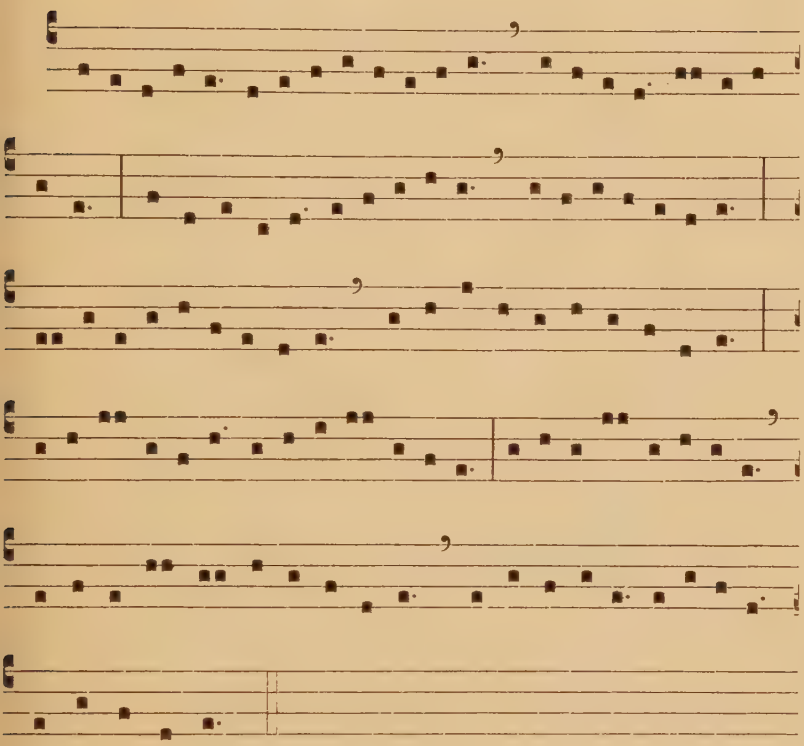
EXERCICES DU QUATRIÈME MODE.

Leçon 39e.

Mélodie typique.



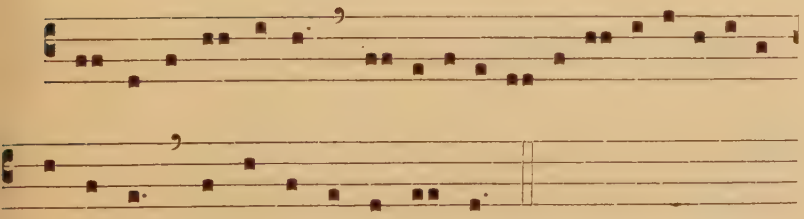
Leçon 40e.



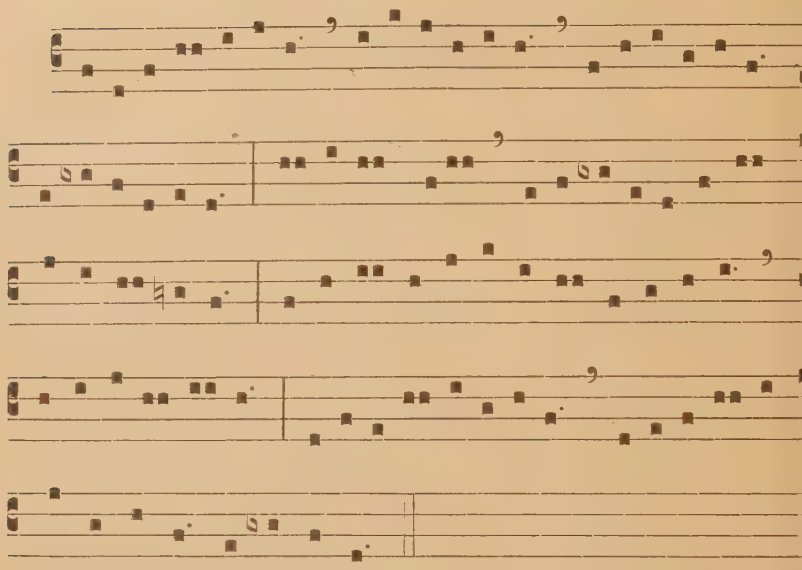
EXERCICES DU CINQUIÈME MODE.

Leçon 41e.

Mélodie typique.



Leçon 42e.



EXERCICES DU SIXIÈME MODE.

Leçon 43e.

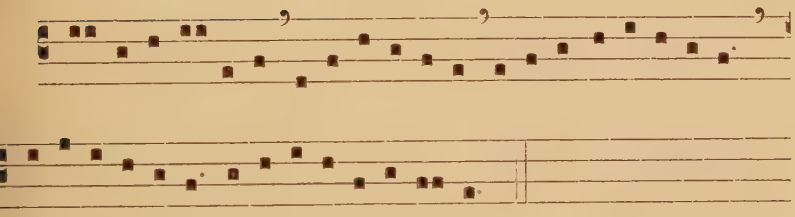
Mélodie typique.

Leçon 44e.

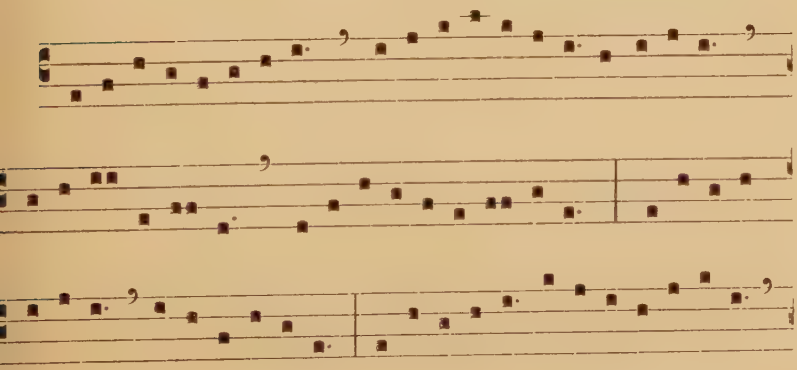
EXERCICES DU SEPTIÈME MODE.

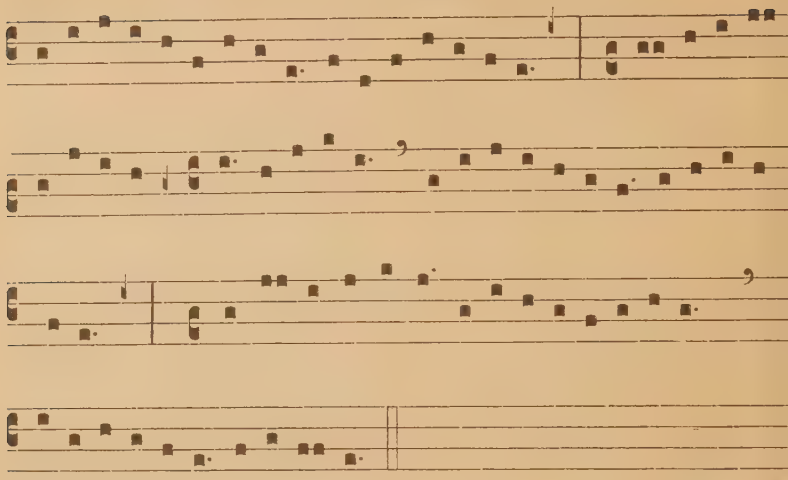
Leçon 45e.

Mélodie typique.



Leçon 46e.

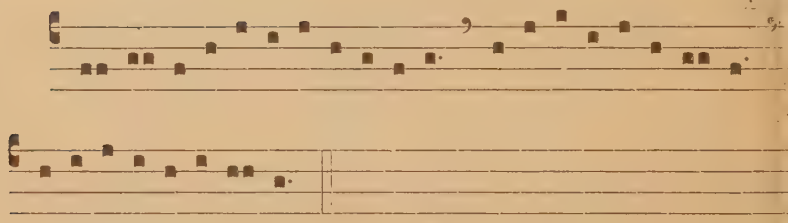




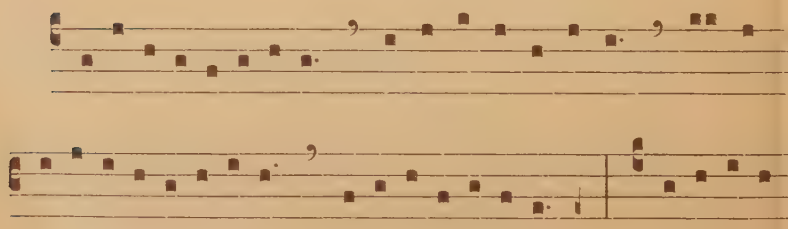
EXERCICES DU HUITIÈME MODE.

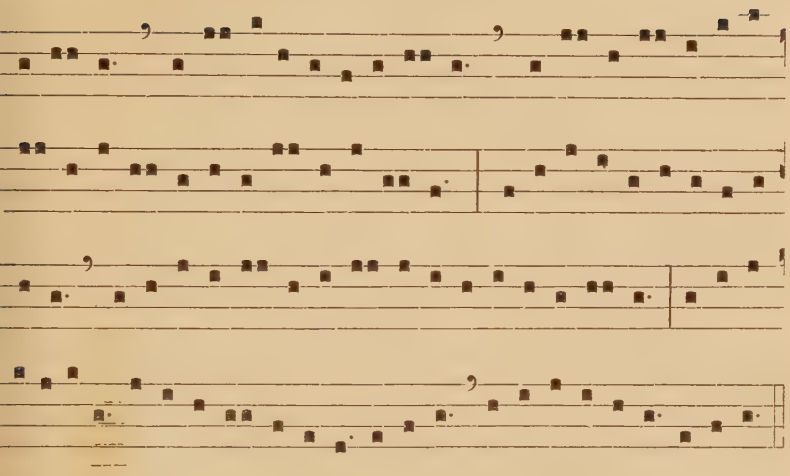
Leçon 47ᵉ.

Mélodie typique.



Leçon 48ᵉ.





III.

QUALITÉS ESTHÉTIQUES DE LA TONALITÉ GRÉGORIENNE.

Les huit modes du chant grégorien, en raison des intervalles qui se trouvent et de la place qu'y occupent les demi-tons, ont un caractère spécial, une manière d'être propre et particulière qui correspond parfaitement aux sentiments de notre âme. C'est pour cela que S. Augustin a écrit : « Omnes affectus spiritûs nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu (il parle ici de la musique en général) quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur » (Confess., X — 33).

Aussi voyons-nous que les anciens donnaient à chaque mode un nom particulier, correspondant aux sentiments que chacun d'eux faisait naitre dans les âmes. Le moine Adam de Fulda les a écrit ainsi :

Omnibus est *primus*, sed *alter* est tristibus aptus;
Tertius iratus, *quartus* dicitur fieri blandus :
Quintum da laetis, *sextum* pietate probatis;
Septimus est juvenum, sed *postremus* sapientum.

Ces vers ne s'écartent guère de la description suivante qu'en a faite Dom Ambroise Kienle, de la Congrégation de Beuron (1) :

(1) Théorie et pratique du chant grégorien. — Edition française de Dom Janssens.

« Le premier est grave, le second triste, le troisième mystique le quatrième harmonieux, le cinquième joyeux, le sixième dévotieux, le septième angélique, le huitième parfait ».

Chaque mode se prête aussi à d'autres sentiments, mais il le fait, pour ainsi dire, à sa manière, en ce sens que, bien que ces sentiments ne lui soient pas propres, il les reproduit avec son caractère particulier. Le mode joyeux v. gr. veut-il exprimer dans certains passages mélodiques des sentiments de tristesse, de regret, il le fait de telle manière qu'il laisse transpirer un je ne sais quoi de l'allégresse qui en général le domine.

Cette connaissance des modes, quoique très simple en elle-même demande une étude approfondie et surtout familière et pratique.

— La tonalité grégorienne n'a pas, en réalité, beaucoup d'extension ; mais pour celui qui prend la peine de l'étudier, elle renferme un fonds inépuisable de richesses mélodiques, surpassant, par ses modes et ses combinaisons musicales, celui du chant polyphonique ou figuré qui n'a que deux modes, le *majeur* et le *mineur*.

— Simple, modeste, sans prétention aucune, elle se prête à l'interprétation des pensées chastes et élevées. C'est elle qui, sans avoir recours aux gammes chromatiques de la musique moderne a produit, durant des siècles, sous l'influence et l'onction de l'Esprit-saint, une infinité de mélodies exquises, vraiment célestes et inspiré les plus grands maîtres de *l'art musical*. Toujours pleins de vie et de jeunesse, les chefs-d'œuvre qu'ils nous ont laissés seront à jamais la pierre de touche de la musique religieuse.

« Le chant grégorien, a dit le Souverain Pontife Pie X, est l'unique chant que l'Eglise Romaine a hérité des anciens Pères... et qu'elle propose comme le sien propre... Il a toujours été considéré comme le modèle suprême de la musique religieuse, de telle sorte que l'on peut poser en règle générale, que plus une composition musicale, destinée au culte divin, se rapproche de la tonalité, de l'inspiration et de la saveur de la mélodie grégorienne, plus elle est sainte et liturgique, et que plus au contraire elle s'en éloigne, moins elle est digne du temple ».

— Tout cela est très bien, dira quelqu'un ; mais l'art n'est-il pas basé sur la nature? et l'ouïe n'exige-t-elle pas parfois dans les notes, le *fa*, le *sol*, le *do* v. gr., des altérations que n'admet pas la tonalité grégorienne?

« Il ne faut pas confondre, répondrons-nous avec le P. Uriarte (1), la formation de l'ouïe avec la nature. L'ouïe, formée ou habituée à la tonalité moderne, éprouve immédiatement de la répugnance

(1) Augustin espagnol, auteur d'un « Tratado teórico-practico de canto gregoriano según la verdadera tradición. »

ou quelque chose d'étrange à sentir v. gr. un *do* naturel dans l'échelle du premier ton, parce que, selon les lois purement conventionnelles de la musique moderne, ce *do* devrait être diézé. Mais pour délicate que soit cette formation moderne de l'ouïe, elle finit par se façonner rapidement à ce qui est, malgré son apparente dureté, raisonnable et légitime. Je connais des personnes sur lesquelles la moindre dissonance produit l'effet d'un coup d'épingle, et qui, tout attachées qu'elles sont à la musique moderne, tolèrent néanmoins et même font leurs délices de la tonalité grégorienne.

« Oui, pour celui qui n'en a pas l'habitude, la première impression est étrange (1); mais l'attrait de ce qui est nouveau et archaïque remplace bien vite ce premier sentiment, l'oreille saisie se laisse prendre et si bien, que les échos et les mélodies des autres âges ne la quittent plus. Alors l'imagination, non seulement prend son libre essor à travers les champs du passé, mais elle en respire encore les parfums, et l'âme éprouve quelque chose des frémissements et des transports des artistes de ces âges antiques auxquels nous rattache une même et indestructible foi. Et, quand on arrive à savoir chanter comme eux, alors il n'y a plus de barrière pour la pensée, pas plus qu'il n'y en a pour le temps et le lieu, il nous semble que nous ne faisons qu'un avec eux et que notre chant est l'écho du leur ».

Que ces paroles sont vraies!

Que le lecteur ne se décourage donc pas et prenne patience; qu'il procède avec ordre dans l'étude de ces incomparables mélodies qui portent le nom d'un « homme incomparable ». (Martyr. rom.) J'ose lui prédire que, pour modernisé que soit son palais, il finira par trouver agréable, exquis « ce pain de l'âme chrétienne, cet aliment substantiel de la prière liturgique ». (D. Pothier. Mél. grég. p. 5).

(1) L'auteur espagnol qui écrivait ces lignes, il y a quelques années, vise évidemment ici ses compatriotes qui, dans ces derniers siècles, avaient, comme en musique, introduit la *sensible* dans les tonalités grégoriennes finissant en *re* ou en *sol*. Cette pratique n'est pas encore tombée entièrement en désuétude en Espagne.

En France, où le plain-chant a été davantage en usage, cette pratique s'est moins généralisée. L'édition rémo-cambrésienne, pour n'en citer qu'une, nous avait habitués depuis longtemps à terminer une pièce de chant du 1er ou du 8e mode v. gr. par un ton entier. Aujourd'hui nous ne sommes plus étrangers à ce procédé des tonalités antiques, depuis surtout que nos grands organistes l'ont employé dans leurs compositions, et que nos auteurs d'opéras ou d'oratorios l'ont fait applaudir sur la scène. (Note du Traducteur).

CHAPITRE SIXIÈME.

Nom et reproduction des notes et signes employés dans les mélodies grégoriennes.

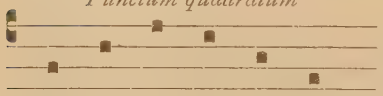
Les groupes de notes qui suivent, nous les proposons non comme leçons de solfège, mais comme leçons de mémoire, pour fixer déjà dès maintenant dans l'esprit la composition des neumes grégoriens et le préparer à ce que nous dirons, quand nous traiterons du *rythme*. C'est là seulement que nous donnerons les règles d'exécution des neumes et la valeur propre de chacun.

Le maître doit donc multiplier ici les exercices en demandant, par exemple, à l'élève combien de notes entrent dans la composition de tel neume, ou bien en les lui faisant écrire au tableau, ou bien encore en lui faisant dire le nom de ceux qu'il lui fait successivement écrire.

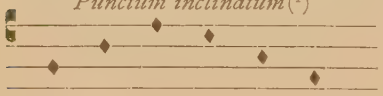
Dans la liste que nous donnons des neumes, il nous a paru meilleur de leur conserver le nom latin qu'ils portent.

NOTES SIMPLES :

Punctum quadratum

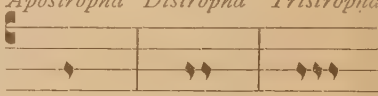


Punctum inclinatum(1)



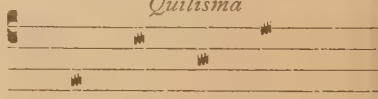
Virga

Apostropha Distropha Tristropha



Oriscus

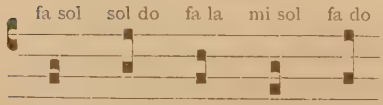
Quilisma



NEUMES DE DEUX NOTES :

Pes ou Podatus

fa sol sol do fa la mi sol fa do



Clivis

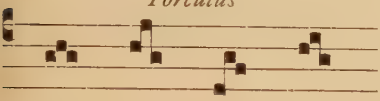
(1) Ces notes ne sont jamais seules : nous les avons écrites ainsi, afin qu'on se rappelle mieux leur nom propre.

NEUMES DE TROIS NOTES :

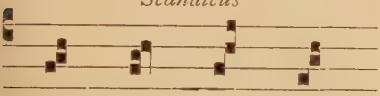
Porrectus

do la do la fa la fa mi la sol fa do

Torculus



Scandicus



Salicus (1)

Climacus

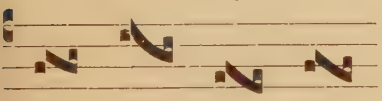
NEUMES DE QUATRE NOTES ET PLUS :

Porrectus flexus.

Scandicus flexus

Salicus flexus.

Torculus resupinus.

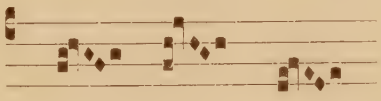


Climacus resupinus

Podatus subbipunctis

Scandicus subbipunctis

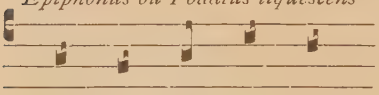
Scandicus subbipunctis resupinus



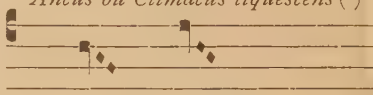
(1) A noter ici la différence entre le *scandicus* et le *salicus* qui tous deux se composent de trois notes ascendantes. Dans le *scandicus*, ces notes sont unies, tandis que dans le *salicus*, la première est séparée de la seconde. Cette remarque est à retenir. Elle est importante pour l'exécution de ces neumes, comme nous le verrons plus tard.

NEUMES SEMIVOCAUX OU LIQUESCENTS :

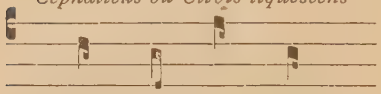
Epiphonus ou Podatus liquescens



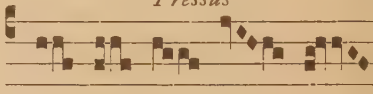
Ancus ou Climacus liquescens (1)



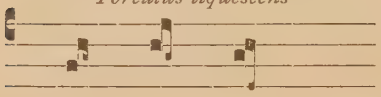
Cephalicus ou Clivis liquescens



Pressus



Torculus liquescens



Dans le chant grégorien, on se sert en outre des signes suivants dont la valeur et la signification seront données avec celles de neumes, dans la seconde partie, quand nous traiterons du rythme.

— Le signe propre de la *mora vocis* (retard de la voix) est dans les éditions rythmiques de Solesmes, le petit point placé côté des notes, et, dans les éditions non rythmiques, l'espace blan qui prend entre deux groupes la place d'une note.

Ce signe indique la *petite pause*,

celui-ci , la *moyenne*,

ce dernier , la *grande pause*.

— On se sert aussi d'un autre signe appelé *virgule*

Nous avons vu qu'il n'est qu'un signe conventionnel de respira tion libre.

(1) A noter ici aussi la différence graphique entre ce neume et le *climacus* D'abord les *punctum inclinatum* sont plus grands dans le *climacus* que dan l'*ancus;* puis l'*ancus* ne peut pas avoir plus de 3 notes, dont 2 (les deu punctum) sont liquescents ou faibles, tandis que le *climacus* peut avoir et souvent 4, 5 notes et plus, et toutes avec leur valeur propre et naturelle.

— Parfois, sur les notes ou sous les notes, on place un *trait horizontal*, plus ou moins large, selon l'étendue des notes qu'il comprend.

(1)

Ce trait indique un léger retard sur les notes ainsi marquées.

— Parfois aussi, on met à côté des notes un *petit trait vertical.*

(2) etc.

Ce trait porte le nom d'*épisème*. Comme on le voit, il est enployé sous deux formes différentes, et l'on s'en sert pour marquer les subdivisions rythmiques.

— Enfin la *petite étoile* que l'on trouve dans les pièces de chant, est pour marquer l'intonation. Cette étoile, empruntée par l'édition vaticane aux dernières éditions de Solesmes, remplace avantageusement la double barre, parce qu'elle ne met plus d'obstacle dans la reprise de la pièce par le chœur.

(1) Quand le *podatus* a la ligne sous la première des deux notes, elle affecte seulement cette première note ; si la ligne au contraire est sur la seconde, elle les embrasse toutes les deux.

(2) Ne pas confondre cette note et les suivantes avec la note caudée qui s'appelle *virga* et s'écrit ainsi :

DEUXIÈME PARTIE.

THÉORIE DU CHANT GRÉGORIEN.

INTRODUCTION.

De l'excellence du chant grégorien et de la nécessité de bien l'exécuter.

La musique n'a de raison d'être dans l'Eglise que parce qu'elle sert à donner plus d'expression à la parole et à faire pénétrer plus profondément dans les âmes les sentiments que l'Eglise elle-même s'applique à y répandre. C'est à elle à révéler, en la manière qui lui est propre, par les accents suaves de ses mélodies, les secrets divins et les torrents de grâce contenus dans les mystères de la sainte Liturgie; à elle aussi de prêter à l'âme, épouse de Jésus-Christ, une voix, la voix de l'allégresse et d'un saint enthousiasme pour chanter avec grâce et reconnaissance les grandeurs et les magnificences du Seigneur; la voix de la pénitence et du repentir pour implorer la miséricorde divine et apaiser la justice du Tout-Puissant.

La musique de l'Eglise doit donc être une prière d'abord, puis un moyen d'augmenter en l'âme l'esprit de ferveur. Elle doit être, selon l'expression de Dom Pothier « un chant qui, partant du fond du cœur, aille aussi droit au cœur, s'en empare et l'élève doucement vers le ciel » (1).

Tel est le chant grégorien dont nous allons essayer de montrer le double caractère *liturgique* et *esthétique*, avant d'aborder l'étude théorico-pratique que nous voulons en faire.

1° *Le chant grégorien est éminemment liturgique.*

« Le chant grégorien est le chant propre de l'Eglise Romaine, le seul chant qu'elle ait hérité des anciens Pères et que, durant le cours des siècles, elle ait gardé avec un soin jaloux dans ses livres liturgiques; le seul chant enfin qu'à l'exclusion de tout autre, elle prescrive dans certaines parties de sa Liturgie ».

Ces paroles sont tirées du *Motu proprio pontifical* du 22 Novembre 1903. Elles retracent, en quelques coups de burin, l'histoire du chant et les rapports intimes que celui-ci a avec la Liturgie.

(1) Mélodies grégoriennes, p. 2.

L'histoire du chant grégorien remonte, en effet, comme nous l'avons dit dès le début de ce travail, à l'origine même de l'Eglise et de sa liturgie. L'Eglise, en organisant la prière publique, a dû organiser aussi le chant. Le chant en est inséparable.

Sa forme définitive et parfaite lui a été donnée par S. Grégoire-le-Grand.

Il a pu s'enrichir de quelques pièces accessoires, rendues nécessaires par le développement du culte des saints dans la liturgie catholique; mais il n'a subi aucune altération dans ses parties essentielles et liturgiques. Ce qu'il était du temps de S. Grégoire, il l'est encore aujourd'hui et la tradition vivante s'en conserve toujours dans les Cathédrales et les monastères des grands Ordres religieux.

C'est donc avec beaucoup de justesse que le Souverain Pontife Pie X a pu dire qu'il était le chant de l'Eglise Romaine. Il est le chant de l'Eglise Romaine parce qu'il est le chant qui lui vient de l'antiquité et qui est inséparable de sa Liturgie.

Mais si le chant grégorien est liturgique par nature, il l'est également par sa fonction propre qui est d'être le chant de la collectivité.

La liturgie, en effet, est la prière officielle de l'Eglise, la prière commune et publique du peuple chrétien. Or, cette prière ne peut être commune et publique qu'à la condition que le peuple y participe. L'*office* des prêtres n'est que cette prière récitée au nom de tous et pour tous; et si, dans les derniers siècles que l'on peut bien appeler des siècles de décadence, le peuple, qui a perdu avec la vivacité de la foi le sens même de la liturgie, ne s'unit plus à cette grande prière de l'Eglise quand elle est solennelle, ce n'est pas une raison pour qu'elle ait perdu son caractère de collectivité.

A Dieu ne plaise!.. La prière publique solennelle suppose toujours le peuple entier qui l'adresse à Dieu en même temps que les ministres de l'autel; et plus il est uni au prêtre dans l'action de la prière collective, plus sa prière est agréable à Dieu et souverainement efficace. Pourquoi? parce qu'elle est la prière même de l'Eglise.

Or, ce qui est vrai de la prière l'est aussi du chant, partie intégrante de la sainte Liturgie.

S'il a été composé pour donner des ailes aux formules mêmes de la prière et en rehausser l'éclat, il a été aussi composé pour tous; et, s'il a été composé pour tous, il est dans la logique des choses que tous y participent. Or, comment les fidèles y participeront-ils, sinon en unissant leurs voix à celles des ministres sacrés, quand ils chantent la prière publique, et, dans l'acte du sacrifice de nos autels qui est le centre et le couronnement de toute la liturgie, en s'unissant au prêtre qui célèbre et en lui

répondant dans ces formules antiques, qui n'ont plus de sens si la collectivité y demeure étrangère?...

Voyez plutôt si le chant de l'Eglise qui est, comme la prière, le chant de la collectivité, n'a pas été composé pour être exécuté par tous?

Sans aucun artifice des voix élevées et basses pour faire de l'harmonie ou du contre-point, comme dans la musique polyphonique, le chant grégorien est *à l'unisson*. Pourquoi à l'unisson? sinon pour qu'il soit chanté indistinctement par tous, puisqu'il est la prière et le chant de tous.

Mais il y a plus. Le chant, par son caractère propre, est une prière. Uni à la prière même de l'Eglise et traduisant les formes si variées de cette prière avec une expression, un je ne sais quoi de fini et de saisissant qui n'est pas de la terre mais du ciel, il élève aussitôt l'âme au-dessus d'elle-même; il la touche, l'émeut et s'il ne la fait pas pleurer comme S. Augustin, du moins il la fait prier. L'union des cœurs et des voix a produit ce surnaturel résultat.

Le chant grégorien est donc, par nature et par fonction, un chant éminemment liturgique; il est bien, selon l'expression de Dom Pothier « le pain de l'âme chrétienne, l'aliment substantiel de la prière liturgique ».

Que dire maintenant de son caractère esthétique?

2° *Excellence du chant grégorien, considéré au point de vue esthétique.*

Simple et d'une facture exempte de toute recherche, le chant grégorien possède un tel fonds de richesses mélodiques qu'il a été loué et admiré par les maîtres les plus célèbres et les plus accrédités de l'art musical.

Cela tient à ses qualités esthétiques. Qu'on nous permette d'en faire ressortir ici quelques-unes.

1° La première qui se présente à nous est le *caractère même* des mélodies grégoriennes.

Composées, en effet, à une époque où la pensée humaine, toute imprégnée de surnaturel, s'élevait beaucoup plus haut que la nôtre et où le cœur de l'homme, moins dominé que de nos jours par les passions et les agitations de la société moderne, vivait dans une possession plus parfaite de lui-même et respirait une atmosphère de grandeur paisible et sereine, les mélodies grégoriennes reflètent tous ces caractères et d'une manière d'autant plus sensible que le siècle où nous sommes est tout différent du leur.

Ainsi les ont comprises les maîtres de l'art : tous sont unanimes à reconnaître la valeur et le mérite intrinsèque de ces mélodies

leur inspiration et la grâce tranquille avec laquelle les notes sont groupées ou séparées les unes des autres, produisant souvent des résultats d'un effet sublime.

Le célèbre Gounod, s'adressant à ce propos à ceux qui couvraient ses œuvres d'applaudissements, leur disait : « Vous applaudissez certains passages de mes œuvres, parce qu'ils ne ressemblent en rien à ce qui existe en musique, savez-vous que vous applaudissez tout simplement des inspirations puisées dans les mélodies grégoriennes ».

Qui ne connaît aussi les paroles tant citées de Mozart? « Je céderais volontiers toute ma gloire musicale, pour l'*orgueil* d'avoir composé une préface grégorienne ».

Et ces autres du célèbre compositeur, Richard Wagner : « Je n'oublierai jamais les impressions que j'éprouvai un jour à *Notre-Dame* de Paris, en entendant quelques-unes de ces mélodies grégoriennes, simples, sans doute, mais si belles! Elles m'ont servi de thème dans plusieurs de mes compositions, ne trouvant rien de meilleur pour activer en moi le feu de l'inspiration ».

2° Le *rythme* de ces mélodies est une autre source de leur beauté. Le rythme grégorien qui est l'âme du chant est un rythme libre, naturel, spontané, plein de richesse et de charme, capable de traduire les sentiments les plus variés; un rythme qui lui est communiqué par la parole elle-même et qui a donné lieu à ces ondulations gracieuses et sévères à la fois, reflet de la magnificence et de la puissance de la grâce du Saint-Esprit qui habite dans nos cœurs; un rythme oratoire et musical tout ensemble dont les motifs les plus expressifs tirés de nos grands Maîtres ne sont que de simples imitations.

« Je n'avais pas l'intelligence de ce chant, a écrit Dom Janssens; (1) mais depuis qu'il m'a été donné de l'étudier, j'ai découvert en lui les plus heureuses combinaisons rythmiques que j'admire dans Haydn, Beethoven et Wagner ».

Le rythme du chant grégorien, en s'affranchissant des entraves de la mesure et de tout le conventionalisme de la musique moderne, s'élève jusqu'aux régions surnaturelles de la foi par l'effet même des élans de la ferveur chrétienne où il trouve sa perfection. Il n'impressionne pas, il n'agit pas comme la musique moderne sur la sensibilité ou le système nerveux, mais il va droit au cœur et y laisse, sous forme de souvenir, des impressions durables d'amour pour la vertu, de mépris pous les choses de ce monde et de désir des biens éternels.

« Le rythme libre, dit aussi Dom Kienle, (2) est en lui-même

(1) Recteur du Collège international bénédictin de S. Anselme, à Rome.
(2) Théorie et pratique du chant grégorien, p. 28 *

une forme parfaite, susceptible de la plus grande beauté et appropriée mieux que toute autre aux choses saintes... Pour peu que l'on considère quelle gracieuse hardiesse, quelle élégance incomparable la mélodie grégorienne déploie dans ses mouvements; comme ses formes coulent avec rondeur, souplesse et sans la moindre âpreté; pour peu que l'on savoure les délices musicales et la pleine satisfaction qu'elles ne manquent jamais d'offrir à l'âme, on se convaincra sans peine que le chant grégorien, quand on l'envisage au point de vue esthétique, possède des mélodies admirables et achevées ».

La structure de ces mélodies est fine, régulière et délicate : elle n'a point été surpassée par les compositions de l'art moderne. Son style est un style à part; et les pensées qui s'y déroulent y sont développées avec un art tel, qu'il surprend les plus habiles. « Les modulations se succèdent avec souplesse et variété; la mélodie passe d'une formule à l'autre, et promène en quelque sorte le chantre à travers un parterre émaillé de fleurs les plus choisies. Les phrases sont arrondies et reliées entre elles, grâce à l'heureuse proportion des parties, au développement mélodique, à la gradation, au mouvement distribué avec égalité ou dirigé vers un point culminant; et, tantôt par une combinaison d'équilibre et de contrepoids, tantôt par un contraste habilement ménagé, la mélodie arrive toujours à une conclusion pleinement satisfaisante ». (1)

3° Le chant grégorien est de plus un chant à l'*unisson*, et ce caractère, uni à celui du rythme dont nous venons de parler, en fait comme le chant de la prière liturgico-sociale. Il lui donne un air de majesté que n'atteindront jamais des voix diversement ordonnées. Instinctivement on l'aime; et, parce qu'il est fait précisément pour les masses, il devient, quand il est exécuté par elles, comme l'expression de l'unité des pensées et de la simplicité de l'art.

4° La *simplicité!* Encore une autre source de beauté dans le chant grégorien.

Par suite de son union intime avec les paroles de la sainte Liturgie, il en extériorise les sentiments, « il féconde la lettre » selon la belle expression de S. Bernard; mais toujours d'une manière sobre et sans dépasser les limites de la sérénité avec laquelle l'Eglise fait toutes choses.

Dans tous ses mouvements, on voit, on respire, on goûte déjà par avance ce calme, cette paix céleste promise par notre divin Sauveur. « Les âmes y trouvent la joie; les esprits fatigués, le soulagement; les tièdes, un commencement de ferveur; les pécheurs des mouvements de repentir; les mondains eux-mêmes, en entendant

(1) D. Kienle. Op. cit, p. 29 *

dant une belle psalmodie, ne peuvent s'empêcher de ressentir au dedans d'eux-mêmes un commencement d'amour pour les choses de Dieu. On en a vu plusieurs verser des larmes de repentir et de conversion, au seul chant des Psaumes, écouté par une simple satisfaction naturelle ». (S. Bernard).

« Le chant grégorien, dit aussi avec beaucoup de raison D. Mocquereau, (1) s'adresse à la partie supérieure de l'âme. Sa beauté, sa supériorité proviennent de ce qu'il n'emprunte rien ou le moins possible, au monde des sens; il passe par eux, mais ce n'est pas à eux qu'il s'adresse. Rien pour les passions, rien pour l'imagination.

« Il peut traduire des vérités terribles, exprimer des sentiments énergiques sans sortir de sa sobriété, de sa pureté, de sa simplicité.

« La musique moderne peut se faire l'écho des passions violentes et grossières et les exciter en l'homme; la mélodie grégorienne ne se prête jamais à de semblables abus; toujours elle est saine, chaste, sereine, sans influence sur le système nerveux.

« Par l'exclusion totale en elle des successions chromatiques qui ne reproduisent que des sons incomplets, on dirait qu'elle ne peut rendre que la beauté parfaite, la vérité pure : *Est, est; non, non.* L'oreille habituée à son incomparable franchise, ne peut plus supporter les cantilènes efféminées où le sensualisme domine, même dans ce qui devrait être l'expression de l'amour divin. Il y a quelque chose d'angélique jusque dans l'inflexibilité de sa gamme qui n'admet aucune altération dans les sons ».

Ainsi parle celui qui est arrivé à se pénétrer de l'esprit du chant grégorien.

3° *De la nécessité de bien l'exécuter.*

Tels sont les caractères liturgique et esthétique du chant grégorien. Pour être bien compris, ils exigent avant tout une bonne exécution du chant lui-même. Or, une bonne exécution ne peut s'obtenir que par des *répétitions préparatoires* et une *étude soutenue des mélodies.* « *Ecclesiasticis canticis hæc disciplina vel maxime necessaria.* » (2)

En effet, Dieu n'a-t-il pas le droit d'exiger la perfection de nos cœurs? N'a-t-il pas le droit d'être honoré dans sa maison par un chant convenable et bien préparé? Pour plaire au Seigneur sommes-nous dispensés d'apporter à l'exécution de nos chants, la préparation que donnent aux leurs les artistes du théâtre uniquement pour plaire au public? Nous devons honorer Dieu aussi bien

(1) Le chant grégorien, son but et son procédé. (Conférence donnée à l'Institut catholique de Paris en 1896).

(2) Gerbert. Script. t. I, p. 173.

par le culte extérieur que par le culte intérieur. Celui-là est donc gravement, très gravement coupable qui, par sa négligence et son peu de zèle, scandalise le peuple fidèle par les choses qui ne devraient lui servir que de moyen pour le porter à Dieu.

Ayons le courage de le dire à notre propre confusion; de nos jours, le chant, tel qu'il est exécuté dans nos églises, n'est pas toujours pour le peuple un sujet d'édification; et c'est pour cela qu'un des premiers actes du grand Pape qui préside actuellement aux destinées de l'Eglise, a été de ramener à sa pureté primitive le chant liturgique, et de lui fixer des règles en rapport avec sa fin qui est la gloire de Dieu et la sanctification des âmes. — Grande et transcendante est l'importance de cette réforme! Grands aussi doivent être nos efforts pour la mener à bonne fin et conquérir le bien spirituel que se propose le Souverain Pontife Pie X. C'est S. Bernard qui a écrit ces paroles aussi sévères que justes : « *Qui mutant cantum, mutant mores.* »

CHAPITRE PREMIER.

Du texte latin.

Il semble qu'il faudrait traiter avec assez de développement ce qui regarde la parfaite connaissance de la langue latine, puisque la connaissance de cette langue est un élément capital pour la bonne exécution du chant grégorien. Mais cette étude sortirait du cadre que nous nous sommes tracé.

Supposant donc les principes de la langue latine connus du lecteur, nous n'envisagerons ici que la partie pratique et, dans la partie pratique, ce qui se rapporte le plus directement à notre but.

On peut ramener les lois qui président à la bonne lecture du latin, aux trois principes suivants : *Bien prononcer les mots; tenir compte des accents* et *couper les phrases*, de façon à en faire bien ressortir le sens. Nous allons donc parler successivement de la prononciation, de l'accent et des pauses.

ARTICLE I.

De la Prononciation.

1° *Ce qu'il faut penser de la prononciation française du latin.*

Sur cette question de la prononciation française du latin il y a certainement quelque chose à dire, soit pour suppléer à ce qui serait une lacune de l'auteur s'il n'avait écrit sa méthode pour

l'Espagne, soit parce que l'importance de la prononciation du texte liturgique dans le chant grégorien est telle, qu'elle ne peut être défectueuse sans nuire immédiatement à l'intégrité et à la splendeur de celui-ci.

Or, la prononciation du latin en France est, de tous les pays, celle qui laisse le plus à désirer.

Le génie de la langue française en est cause; c'est entendu. Mais, parce que le latin est une langue morte, ce n'est pas une raison pour le traiter comme on ne traite aucune langue moderne.

Chaque langue, en effet, *se prononce telle qu'elle se parle :* il n'y a aucun motif de faire exception pour le latin; il y en a d'autant moins que nous sommes dans le monde entier les seuls à le prononcer comme nous le prononçons.

Cela veut-il dire que la prononciation du latin chez les autres peuples soit sans défauts? Non, certes. Les Allemands, les Anglais, et même les Espagnols dont la langue est cependant si latine, prononcent le latin en y mêlant quelque chose de la manière de prononcer leur langue propre. Cela est pratiquement inévitable. Les Italiens même, qui cependant devraient si bien prononcer le latin, seraient peut-être en peine pour nous prouver qu'ils n'ont aucunement travesti la prononciation originelle des anciens habitants du Latium et des illustres grammairiens, littérateurs et orateurs du grand siècle d'Auguste.

Mais la part faite, pour chaque peuple, des défauts qui lui sont personnels dans la prononciation du latin, nous pouvons dire, sans crainte d'être démenti par personne :

que nous avons en France la prononciation latine la plus étrange;

qu'en dehors de nous, la manière de prononcer le latin est identique dans ce qu'elle a d'essentiel, v. gr. la prononciation de l'*u;*

et qu'enfin, de tous les peuples, celui qui a dû conserver la prononciation latine la plus exacte doit être naturellement le peuple italien et surtout le peuple romain.

Par conséquent, au double point de vue de la bonne prononciation du latin et de l'intégrale exécution du chant grégorien, il n'y a pas, selon nous, de vœu plus légitime et plus pratique à formuler que celui de voir bientôt la prononciation romaine du latin se généraliser dans toute la France.

Déjà la chose est commencée, et l'honneur de l'initiative revient tout entier à l'éminent Evêque de Verdun, Mgr Dubois, qui, on s'en souvient, fit la motion de la réforme au Congrès grégorien de

Strasbourg (19 Août 1905), (1) après en avoir donné le premier l'exemple, en l'introduisant dans son diocèse. — Depuis lors Soissons a continué et nous espérons bien que ces deux diocèses auront des imitateurs. — Enfin nous savons que des universitaires distingués de France sont entrés depuis longtemps dans cette voie avec l'espoir fondé d'être suivis de tous.

(1) Voici ce document, envoyé sous forme de lettre, au président de ce Congrès, Dom Pothier, depuis plusieurs années déjà Abbé de S. Wandrille, au diocèse de Rouen.

Evêché de Verdun. Verdun, le 14 Août 1905.

Mon Révérendissime Père,

A l'occasion du grand Congrès international de plain-chant grégorien qui doit se tenir à Strasbourg les 16, 17, 18 et 19 Août prochain, permettez-moi d'attirer votre attention sur un point qui intéresse tout particulièrement la France, et à propos duquel je désirerais voir émettre un vœu sous votre savante initiative.

Il s'agit de la *prononciation du latin.*

La prononciation française, comparée à l'ancienne prononciation, comparée même à la plupart des prononciations actuelles du latin, est défectueuse, — tout le monde en convient.

N'y aurait-il pas lieu — puisque l'occasion s'en présente, à propos d'une question où la prononciation normale a bien son importance — de faire quelque chose pour arriver peu à peu à une prononciation *internationale* du latin plus rapprochée que la nôtre de celle des anciens?

Tout y gagnerait, ce semble : et le respect pratique d'une langue morte littérairement, mais théologiquement vivante; et la facilité des communications orales entre les prêtres des différentes parties de l'Eglise; et aussi le plain-chant grégorien, puisqu'il paraît bien ne s'harmoniser parfaitement qu'avec une prononciation très différente de la nôtre.

Déjà, dans le diocèse de Verdun, j'ai tenté quelque chose en ce sens. Je crois devoir vous communiquer un exemplaire d'une lettre à mon Clergé, relative tout à la fois et à la réforme du plain-chant et à la réforme de la prononciation du latin.

L'œuvre commencée est en bonne voie d'exécution : nos séminaristes, le jeune clergé et un certain nombre de prêtres plus âgés usent couramment d'une prononciation d'où sont bannies les *nasales;* où la voyelle *u* a le son *ou* et d'où le *j* (consonne) a été exclu pour faire place à *j* semi-voyelle.

Je m'en suis tenu, pour le moment, à ces points qui me paraissent les plus importants : j'estime que c'est déjà beaucoup d'avoir obtenu à ce sujet de sérieux résultats.

Mais n'est-il pas à désirer qu'une motion — comme il s'en est produit une déjà dans un récent Congrès de l'*Alliance des maisons d'éducation chrétienne* — soit officiellement renouvelée au *Congrès international de plain-chant grégorien?*

Je croirais inutile de dire que vous êtes tout à fait qualifié pour la proposer et pour la faire adopter. Du moins je vous prie de le faire, en souvenir de ces belles mélodies de Solesmes où l'art de l'exécution s'alliait si bien avec la restauration d'une prononciation du latin depuis si longtemps inouïe en France. Je serais heureux d'apprendre que mon désir a été réalisé et je m'en réjouirai pour la cause du plain-chant lui-même.

Daignez agréer etc...

† Louis, *év. de Verdun.*

Pour nous, qui avons, il y a déjà de longues années, inauguré la prononciation romaine du latin dans nos monastères, nous nous réjouissons de n'être plus les seuls aujourd'hui et nous saluons dans ces débuts partiels l'aurore anticipée du jour qui verra l'accomplir pleinement la réforme.

Après ces réflexions qui nous ont paru nécessaires, nous laissons de nouveau la parole à l'auteur.

2° DE LA PRONONCIATION.

Les mots sont composés de lettres et de syllabes. Voici quelques règles pour la prononciation de chacun de ces éléments.

a) *De la prononciation des lettres.*

Les lettres se divisent en voyelles et en consonnes.

Les *voyelles*, étant l'âme des mots, il faut les prononcer avec toute la pureté et la clarté possibles, en donnant à chacune le timbre qui lui est propre et en maintenant les lèvres et la langue dans leur position première, durant le temps qu'on les prononce.

Les *consonnes*, comme le mot l'indique, ont besoin, pour être prononcées, d'être mises en contact avec un autre élément, les voyelles. Chacune doit être émise rapidement mais distinctement et sans mollesse : le contraire ne donnerait pour résultat qu'une lecture inintelligible et sans vie.

Contre cette règle qui regarde les consonnes on pèche de deux manières : par excès ou par défaut.

Par *excès*, quand on double les consonnes ou qu'on les prononce d'une manière exagérée; par *défaut*, quand on en supprime quelqu'une, surtout celle qui finit le mot, ou bien quand, dans le corps d'un mot où il y en a deux qui se suivent, on n'en prononce qu'une, v. gr. quand on dit *pecata* pour *peccata*, *sun* pour *sunt*, *es* pour *est*, *su Pontio* pour *sub Pontio* etc...

Ces règles de bonne prononciation doivent être l'objet d'exercices fréquents; on n'y mettra jamais trop d'application. Cependant que la prononciation reste toujours simple et naturelle.

b) *De la prononciation des syllabes.*

Après les lettres, les syllabes.

Pour que les syllabes soient bien prononcées, il faut donner à chacune le temps qu'elle requiert et la place qui lui est propre.

Le temps qu'elle requiert, parce que, suivant les lois du langage, il faut plus de temps pour prononcer une syllabe composée d'une voyelle et de plusieurs consonnes, que pour en prononcer une qui doit composée d'une voyelle, ou d'une voyelle et d'une consonne;

la place qui lui est propre, en ne séparant pas une partie d'un syllabe pour la joindre à une autre. On tombe dans ce défaut e disant *jubila-tio* pour ju-bi-la-tio, *hó-die* pour hó-di-e, *si-tet be-ne dic-tio* pour sit et be-ne-dic-ti-o etc... (1)

c) *De la prononciation des mots.*

Les mots peuvent être des monosyllabes ou des polysyllabes.

Les monosyllabes se prononcent comme des syllabes isolées.

Quant à la prononciation des polysyllabes ou des mots com posés de plusieurs syllabes, il n'y a qu'à leur appliquer la règl que les anciens appelaient *règle d'or* : il ne faut pas couper le mots, en faisant une pause entre deux syllabes du même mot *Non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoat dictionis.* (2)

Mais, pour unir entre elles les syllabes d'un mot, un autr élément est nécessaire : *l'accent.*

ARTICLE II.

De l'accent.

1° *Qu'est-ce que l'accent?*

L'accent, de sa nature, n'est qu'un degré plus élevé dans l'inten sité ou la force avec laquelle on prononce une des syllabes d'u mot.

(1) A mon avis, il n'est pas superflu d'insérer ici en note, quelques règl relatives à *l'union* et à *la division des lettres* dans *l'écriture du latin.* Elle seront d'une très appréciable utilité, pour *prononcer les lettres* comme convient, *à la place qu'elles occupent dans la syllabe ou dans le mot.*

1ere RÈGLE. — On ne doit pas doubler une consonne, au commencement à la fin d'un mot. Pour qu'elle soit doublée, il faut qu'elle soit placée dans corps d'un mot entre deux voyelles, comme dans annus, intelligo. Si, dans corps du mot, elle est liquide, il va sans dire que la durée de sa prononciatio est encore moins longue : Affligo, attribuo.

2e RÈGLE. — Lorsqu'une consonne se trouve entre deux voyelles dans le mots simples, c'est à la seconde qu'elle est jointe : A-mor, Le-por.

3e RÈGLE. — Lorsque deux consonnes sont placées entre deux voyelle elles doivent être séparées : Ec-ce, car-nem.

4e RÈGLE. — Les consonnes qui peuvent être jointes l'une à l'autre a commencement d'un mot, ne doivent jamais être séparées : O-mnis, A-gnu Pa-stor etc... Ces consonnes sont les suivantes :

Bd, Bl, Br, Cl, Cm, Cn, Ct, Cr, Dm, Dn, Dr, Fl, Fr, Gl, Gn, Gr, Mn, P Phl, Phn, Phr, Phth, Pl, Pn, Pr, Ps, Pt, Sh, Sc, Scr, Sph, Sp, Sgn, St, St Str, Th, Thn, Tl, Tm, Tr.

5e RÈGLE. — Dans les mots composés, les consonnes restent unies à voyelle avec laquelle elles faisaient corps avant que le mot fût composé Ab-eo, ad-oro, con-scientia, et di-stinctio, en vertu de la règle 4e (St) et de 5e, (*distin* et *cio*).

(2) Elie Salomon. — Scientia artis musicæ, cap. XI.

C'est donc une erreur de dire que la syllabe accentuée doit avoir une *durée plus prolongée*. L'accent latin, qu'on ne l'oublie pas, est *naturellement bref* et, pour ainsi dire, tout spirituel. S'il produit ordinairement à l'ouïe l'effet d'une légère prolongation, cela provient de l'impression plus vive et plus durable que laisse dans notre oreille la syllabe accentuée. (1)

— Il y a plusieurs espèces d'accent.

L'accent *tonique*, celui que nous venons de définir. Quelques-uns le définissent bien aussi : une sorte d'*élévation de la voix*. C'est qu'en effet, l'accent semble avoir pour résultat, en raison de sa force, d'élever le son ou le ton de la syllabe qu'il affecte : de là, sa dénomination d'accent tonique;

l'accent *logique* ou *phraséologique* qui met en relief les mots les plus importants d'une phrase;

et l'accent *pathétique* qui est le tour vif donné à la parole ou à la lecture, pour faire ressortir les différentes passions de l'âme ou exprimer celles qui dominent dans ce qu'on lit.

Nous ne nous occupons ici que de l'accent tonique.

2° *Sa fonction.*

« Sans lui, dit Dom Pothier, les éléments qui composent un mot ne seraient que des sons juxtaposés, sans lien, sans union ni subordination ». (2)

L'accent a donc pour fonction de grouper et d'unir toutes les syllabes d'un mot, de manière que les éléments dont il se compose ne forment qu'un seul tout.

La syllabe accentuée est comme un point lumineux qui projette ses rayons sur les syllabes d'alentour, ou comme la clef de voûte qui unit et soutient les différentes arches d'un pont.

3° *Comment se fait l'accent.*

L'accent, c'est ce qui met l'unité dans le mot et lui donne la vie; de là la nécessité de le faire convenablement.

L'accent se fait en donnant une légère et rapide impulsion de voix à la syllabe qui le porte. Cette impulsion se fait à son tour en conduisant la voix jusqu'à la syllabe accentuée, et non pas en donnant à celle-ci un coup brusque et affecté. En d'autres termes, l'impulsion se fait en conduisant la voix et en prononçant la syllabe accentuée de telle manière qu'on perçoive à peine l'accent.

(1) Nous ne faisons qu'énoncer brièvement la nature de l'accent. Nous y reviendrons, avec preuves à l'appui, quand nous traiterons du rythme dans le mot latin, étudié en lui-même.

(2) Mélod. grég. ch. VIII p. 110.

4° *Quels sont les mots qui portent l'accent?*

— Les mots latins qui par eux-mêmes ont un sens, portent l'accent tonique. — Dans les mots de deux syllabes, c'est toujours la première qui est accentuée; et dans les mots de plus de deux syllabes, c'est la pénultième, si prosodiquement elle est longue v. gr. *redémptor;* ou l'antépénultième, si la pénultième est brève v. gr. *Dóminus.*

— Pour bien prononcer ce mot, comme le remarque D. Pothier qu'on évite d'allonger la syllabe accentuée et de glisser rapidement sur la pénultième sous prétexte qu'elle est faible.

— Quant aux noms hébreux, si on les décline, v. gr. *Israelis Davidis*, ils suivent les règles générales de la prosodie latine.

S'ils sont indéclinables, il faut distinguer.

a) Dans les cadences ou les pauses, on les accentue toujours comme s'ils étaient des mots latins : *Jácob, Sálomon.*

b) Dans les autres cas, ils gardent l'accent qu'ils ont en hébreu v. gr. *David*, à moins qu'ils ne soient suivis immédiatement d'un autre accent, v. gr. propter *Dávid sér*vum tuum.

— Les mots qui n'ont pas par eux-mêmes un sens distinct, ne reçoivent pas l'accent tonique. Ce sont :

1° les prépositions qui précèdent immédiatement leur régime v. gr. *propter Deum;* mais si elles viennent après, elles sont accentuées, v. gr. *montem súpra.*

2° Les conjonctions, v. gr. *et ait illis*, à moins qu'elles n'aient par elles-mêmes un sens déterminé, v. gr. *Et : tu in principio...*

3° Les pronoms relatifs qui ont un antécédent, v. gr. Pater noster *qui* es in cœlis; mais s'ils n'en ont point, ou s'ils sont interrogatifs, ils ont l'accent, v. gr. *Qui* facit hæc. — *Quis* es tu?

4° Les particules *que, ne, ve*, n'ont pas non plus d'accent, mais elles ont la propriété de l'attirer sur la dernière syllabe du mot auquel elles sont jointes, v. gr. *decoráque hominésve*, etc.

Mais en dehors de ce dernier cas, *jamais*, dans la langue latine la dernière syllabe d'un mot n'est accentuée. Si chez nous, (et aussi chez d'autres!) on tombe trop souvent dans ce défaut, cela provient peut-être du peu de soin que nous mettons à lire ou à chanter en public; nous arrivons à la dernière syllabe, sans faire attention que c'était celle qui termine le mot, et nous tombons sur elle avec tout l'effort de la voix, comme un voyageur qui dans un moment de distraction irait butter contre un mur ou s'engagerait dans une impasse.

— Tout ce que nous venons de dire a trait à l'accent *tonique.*

En dehors de cet accent, les mots assez longs admettent toutes les deux ou trois syllabes, dans le corps même du mot, d'autres

accents plus faibles appelés accents secondaires, v. gr. dóminátió-nem, cónsubstántiálem, ínimícus, etc. — Ces accents, comme le nom qu'ils portent l'indique suffisamment, ne peuvent pas avoir et n'ont pas, en effet, l'importance de l'accent tonique ou accent principal.

L'accent, bien marqué dans les mots, transforme la lecture en une espèce de chant agréable et mélodieux. Mais pour cela il est encore un art qu'il ne faut pas négliger, celui des pauses ou distinctions. Nous allons en parler dans l'article suivant.

ARTICLE III.

Des pauses ou distinctions.

Un mot exprime une idée; plusieurs mots ou plusieurs idées forment une proposition, rendent une pensée; et une réunion de plusieurs mots ou de plusieurs pensées forme un discours. Mais ces éléments doivent être réunis et distribués de telle manière que l'oreille puisse aisément distinguer chacun d'eux et saisir leur union et leur enchaînement. De là, la necessité de savoir *distinguer* et *unir* les parties d'un discours.

Un discours oratoire peut se diviser en incises, en membres de phrase et en phrases.

S'il en est ainsi, on comprend immédiatement qu'il doit y avoir une union plus grande entre les éléments qui forment un membre de phrase, qu'entre deux membres de phrase ou deux phrases entières. — Par conséquent, il faut unir entre eux les mots qui forment une incise ou un membre de phrase, et, pour les unir, il faut, en les prononçant, les détacher plus ou moins les uns des autres, selon que le sens l'exige.

Ainsi, quand deux mots qui se suivent sont moins unis entre eux que les autres, il convient en général (ce qui du reste se fait instinctivement) de prolonger *légèrement* la dernière syllabe du premier mot, v. gr. *Et in Spíritum Sanctum, Dóminum, et vivifi-cántem ;* mais qu'on prenne garde de l'accentuer ou de s'arrêter entre cette syllabe et le mot qui suit. Seul, le besoin de respirer peut justifier cet arrêt, mais encore faut-il le faire comme à la dérobée et rapidement, en prenant sur le temps même de la prolongation de la syllabe.

Cette prolongation de la voix, les anciens l'appellent « *mora vocis* » (1).

(1) Qu'on n'oublie pas, que de même que les pauses dans un texte ne sont pas toutes indiquées par une virgule, de même les virgules n'indiquent pas toutes une véritable pause.

A la fin d'un membre de phrase, on rend un peu plus sensible la prolongation de la voix ; mais elle doit l'être encore davantage à la fin d'une période ou d'une phrase, et c'est pour cela qu'il faut la préparer par un ralentissement du mouvement sur les syllabes finales.

Quant à la fin d'un discours, elle doit être amenée par un *ralentissement* encore plus prononcé, à la manière d'un brillant coursier qui, arrivé au terme de sa carrière, ralentit sa course pour la terminer ensuite doucement, paisiblement.

Résumons ce que nous venons de dire sur la lecture.

En tout mot latin accentué (et sont accentués tous les mots qui ont par eux-mêmes un sens propre ou distinct) il faut tenir compte [a]) de la *syllabe accentuée*, en lui donnant du relief par une légère impulsion de la voix, mais sans lui donner plus de durée : ce détail est important ; [b]) de la *syllabe finale* qui doit toujours être faible sans être muette, en la prolongeant plus ou moins selon les cas qui se présentent ; [c]) des *syllabes ordinaires* qui, sans être ni accentuées ni prolongées, se prononcent sans précipitation, d'une façon naturelle, limpide et nette.

Tel est le moyen de rendre le texte intelligible. « *Curandum est ut verba quæ cantantur, plane perfecteque intelligantur* » (Benoît XIV.)

CHAPITRE DEUXIÈME.

Du Rythme.

INTRODUCTION.

Ayant à traiter une matière aussi ardue et aussi difficile que celle du rythme, et voulant faire précéder cette étude des remarques indispensables pour pouvoir en retirer du fruit, il m'a semblé que je ne pouvais rien dire de meilleur que ce qu'en a écrit Dom Mocquereau lui-même, dans l'avant-propos de son Traité sur le Rythme (Tome VII de la *Paléographie musicale*).

Voici en substance ce que dit le savant bénédictin.

Depuis plus de vingt ans, silencieusement et patiemment, nous nous sommes livrés à l'étude du rythme grégorien. Tous les jours, avec un chœur de moines nombreux et bien formés, passant de la théorie à la pratique, nous avons chanté les mélodies grégoriennes

nous avons donc eu le loisir de nous laisser pénétrer par ce rythme dont nous allons formuler la théorie.

Grâce à de nombreuses recherches et à la longue expérience que nous avons acquise du rythme, grâce aussi, nous pouvons le dire, à notre disposition d'esprit *libre de toute préoccupation*, la vérité nous est apparue chaque jour plus claire, plus décisive, en sorte que nous pouvons aujourd'hui présenter au public le résultat de nos études, sur un point aussi fondamental que celui qui nous occupe.

C'est une question excessivement délicate que celle d'étudier et d'analyser le jeu mystérieux de tous les éléments qui constituent le rythme : les relations de longueur et de brièveté, de force et de faiblesse, d'élan et de repos, qui s'établissent entre les notes et les groupes de notes, entre les syllabes et les mots, les membres de phrase et les phrases entières.

Aux difficultés nombreuses que comporte cette étude s'en ajoute une autre : celle de la langue latine, base du chant liturgique, qui n'a rien de commun avec nos langues modernes.

C'est pour cela, qu'avant d'entrer en matière, nous nous permettrons de donner ici un conseil, qui est le fruit et le résultat de notre expérience personnelle.

Si l'on ne veut pas marcher à tâtons dans l'étude du rythme et y perdre un temps considérable, il faut se tenir en garde contre toute idée préconcue, provenant soit de nos langues occidentales, soit de notre musique moderne. Il y a des dissemblances si profondes entre les langues humaines et les formes musicales en vigueur durant le cours des siècles ! Il faut donc se tenir dans un état d'esprit exempt de tout préjugé.

Ces remarques, elles sont du maître si savant et si compétent que nous ne faisons que suivre. C'est appuyé sur les principes si sûrs qu'il nous a donnés sur le chant grégorien, que nous aborderons nous aussi l'étude du rythme, fermement assuré que les personnes, versées dans l'art musical, y trouveront matière à enseignement.

ARTICLE I.

Du rythme en général.

1° — Le rythme, pris en général, est *l'ordonnance du mouvement.* C'est la définition que nous en donnent les anciens. On ne peut en donner une plus exacte.

Plusieurs phénomènes entrent dans la formation du rythme : la force ou intensité, la durée, l'élévation, le timbre des syllabes ou des notes, enfin le plus important de tous : le *mouvement.*

Si nous analysons les diverses impressions que nous ressentons à l'audition d'une phrase musicale ou oratoire, voici ce que nous saisissons tout d'abord.

A peine la voix, sortant de son repos, s'est-elle *élancée* sur la première syllabe, qu'elle semble redescendre et *se poser* sur la seconde ou la troisième. Mais cet appui n'est que provisoire ; la voix en profite pour reprendre un *élan* qui doit la porter deux ou trois syllabes plus loin. Là, de nouveau elle touche le sol, pour reprendre ensuite son *essor* et ainsi de suite, de deux en deux ou de trois en trois syllabes, jusqu'à la dernière (du membre de phrase ou de la phrase) sur laquelle elle s'arrête pour un repos moins ou plus parfait.

Or, c'est dans ce mouvement, dans cette marche de la voix dans cette succesion bien ordonnée d'*élans* et d'*appuis*, que consiste essentiellement le rythme.

La force, la durée, l'élévation, le timbre des syllabes et des notes, contribuent aussi à la formation du rythme, mais ne lui sont pas nécessaires ; ils ne sont que des éléments secondaires. L'élément vital, l'âme du rythme, *c'est le mouvement ;* ou plutôt, le rythme, c'est *l'ordonnance du mouvement*, selon l'antique définition.

La première partie du mouvement s'appelle *arsis* et la seconde *thésis*. La réunion de l'*arsis* et de la *thésis* forme un mouvement unique ou rythme complet.

Mais, tout rythme étant un mouvement ordonné, il s'ensuit que toutes ses parties doivent être régulières et symétriques, afin qu'on puisse apercevoir l'équilibre et la proportion qui existent entre elles.

2° — Le rythme, d'après les principes qui règlent la succession des thésis, est *mesuré* ou *libre*.

Il est *mesuré*, quand le retour périodique et proportionnel des thésis rythmiques a lieu ordinairement à temps égaux et constants, comme dans la musique moderne ; — il est *libre*, lorsqu'après franchi de ces retours périodiques des thésis à temps égaux et constants, c'est l'oreille bien exercée qui détermine les proportions et les divisions, en se basant, pour la valeur des notes, sur le caractère de la syllabe ; et, pour leur division, sur le sens du texte ou la pensée musicale.

Le rythme libre est le rythme du chant grégorien.

Il est libre sans avoir rien d'arbitraire, rien qui soit l'objet du caprice. Il ne repose que sur les lois mêmes de la nature, de telle sorte qu'on pourrait très bien l'appeler *une musique toute naturelle*.

ARTICLE II.

De l'arsis et de la thésis, bases du mouvement rythmique.

Aux notions générales sur le rythme nous croyons devoir en ajouter d'autres sur l'*arsis* et la *thésis*, bases du mouvement rythmique. Il importe, en effet, de bien préciser le sens dans lequel nous prenons ces deux termes, pour prévenir et dissiper toute équivoque.

1° *Sens donnés par les anciens aux mots* arsis *et* thésis.

Pour marquer l'élan du corps ou le touchement du pied dans le mouvement de la danse, les Grecs se servaient du geste de la main : le levé de la main correspondait à l'élan du corps, le baissé au touchement du pied. Au premier ils donnaient le nom d'*arsis* et celui de *thésis* au second.

Plus tard, les grammairiens et orateurs considérant que, dans le langage, il y a un mouvement réel quoique immatériel, empruntèrent aux Grecs les mots *arsis* et *thésis*, pour analyser et décrire, d'une manière saisissable, le mouvement de la voix dans la prononciation du discours.

Enfin, d'autres auteurs ont appelé *arsis* (*sublatio*, *élan*) la première partie du pied métrique, et *thésis* (*depositio*, *repos*, *touchement*) la seconde.

Comme on le voit, qu'il s'agisse du mouvement chorégraphique ou qu'il s'agisse du mouvement oratoire et poétique, le mot arsis veut dire élan et celui de thésis, dépression.

— Appliqué au son, ce sens d'élan et de dépression est-il le sens exclusif de l'arsis et de la thésis ?

Nous répondrons qu'il le serait, s'il ne s'agissait, en effet, que de l'intensité et de l'élévation du son. — Mais le rythme est l'ordonnance du mouvement. Or, l'ordonnance du mouvement n'est autre, dans la mélodie, que la succession des sons par temps légers et temps lourds. Il y a donc, en dehors de l'arsis et de la thésis du mouvement mélodique, une arsis et une thésis dans la succession du temps des sons.

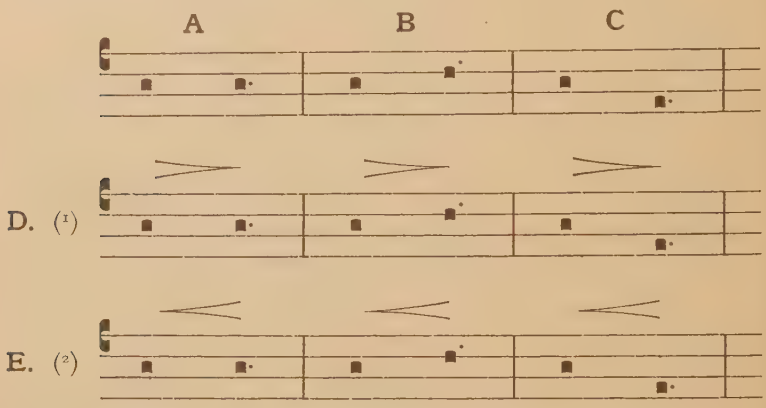
Les premières s'appellent arsis et thésis *mélodiques ;* et les secondes, arsis et thésis *rythmiques*.

2° *Sens précis dans lesquels nous prenons, dans cette Méthode, les mots* arsis et thésis.

Nous adoptons et suivons, dans le cours de cet ouvrage, cette double dénomination d'arsis et de thésis *rythmiques*, d'arsis et de thésis *mélodiques*. Elle est d'ailleurs aujourd'hui généralement adoptée et suivie.

a) — Entendues dans le sens rythmique, l'arsis et la thésis ne sont que l'énumération de parties qui se succèdent avec ordre les unes aux autres. — Le premier temps de cette succession de sons ordonnés et considérés en dehors de leur degré d'élévation et d'intensité est l'arsis ; le second temps, la thésis. — Nous indiquons le premier, comme faisaient les Grecs, par le levé ; le second par le baissé de la main.

Un exemple va rendre la chose très claire :



Rythmiquement considérés, c'est-à-dire, abstraction faite de l'élévation et de l'intensité du son, les cinq cas sont identiques et n'ont qu'une seule arsis et qu'une seule thésis. Le geste de la main qui se fait de haut en bas est le même,

bien qu'en A les deux notes soient sur le même degré ; en B la deuxième soit plus élevée que la première ; en D plus faible et en E plus forte.

Donc, l'arsis et la thésis rythmiques ne sont que l'énumération du premier temps léger et du second temps lourd de la succession des sons.

(1) La première note est forte ; la seconde, faible.
(2) La première note au contraire est ici faible ; et la seconde, forte.

b) — Si nous les considérons maintenant au point de vue de la mélodie, elles représentent une vraie élévation et une vraie dépression du son.

— Laquelle des deux a plus d'intensité ou de force?

C'est l'arsis, parce que l'arsis a toujours, quoique d'une manière transitoire, un caractère d'effort, d'élan, d'animation, de rapidité, de vivacité, tandis que la thésis se caractérise au contraire par la tendance au repos, la modération dans le mouvement, la dépression, la lenteur, le calme.

— Mais le rythme dans le chant étant libre, les proportions et les divisions sont très variées et se prêtent à une foule de nuances; quelles sont les causes qui déterminent ces nuances?

Les causes, qui déterminent les nuances de l'arsis et de la thésis, sont les parties mélodiques auxquelles elles appartiennent et les mouvements que ces parties entraînent.

Ces parties mélodiques sont de quatre ordres différents :

Le premier ordre est celui des protase et apodose (membre *antécédent* et membre *subséquent* de la phrase musicale, comme nous le verrons plus loin, en traitant du lien dynamique). Cette protase et cette apodose sont des parties mélodiques d'une phrase musicale qui embrassent les arsis et thésis des membres et des incises, et les mouvements mélodiques de cette phrase.

Le second ordre est celui de la protase et de l'apodose d'un membre de phrase. Elles embrassent les arsis et thésis mélodiques des incises et les mouvements mélodiques simples et composés du membre.

Le troisième ordre est celui de la protase et de l'apodose d'une incise. Elles embrassent les arsis et thésis mélodiques de cette incise et le mouvement ou les divers mouvements simples ou composés de cette même incise.

Enfin *le quatrième ordre* est purement et simplement celui de l'arsis et de la thésis avec leur mouvement mélodique réciproque ascendant et descendant.

Pour rendre concrètes ces notions générales assez abstraites, nous renvoyons le lecteur au tableau de la p. 93 qui est la reproduction synthétique de ces différentes parties mélodiques de la phrase musicale.

Mais d'ores et déjà on comprend que, quelles que soient ces parties mélodiques, l'arsis et la thésis indiquent bien un mouvement ascendant et descendant du son. — De plus par la distinction précise que nous avons faite entre l'élévation ou la dépression du son et l'ordonnance du mouvement, on comprend la différence qu'il y a entre l'arsis et la thésis rythmiques et l'arsis et la thésis mélodiques.

ARTICLE III.

Du rythme dans le chant grégorien.

I. — *Du rythme du mot latin, étudié en lui-même.*

La base du rythme grégorien étant le mot latin, il importe avant tout d'étudier son rythme.

a) Ce que renferme un mot, étudié au point de vue du rythme.

La simple succession matérielle des syllabes ne suffit pas pour constituer un mot ou un rythme ; il lui faut le mouvement. Or, le mouvement, dans la prononciation d'un mot, se manifeste par l'élévation et la dépression de la voix, choses qui constituent précisément le rythme. Donc, il y a rythme dans tout mot latin, pris séparément et prononcé dans ses conditions normales.

Mais le rythme, nous l'avons vu dans l'article précédent, est l'ordonnance du mouvement. Il faut donc, pour que le rythme soit bien ordonné dans la prononciation d'un mot, que le mouvement soit un. Or, l'unité rythmique est produite dans le mot par le moyen de l'*accent*.

L'accent, en effet, est le point de réunion de l'*arsis* et de la *thésis ;* c'est à lui que se termine l'une et que commence l'autre ; c'est lui qui communique à l'*arsis* l'élan, la brièveté, la rapidité qui la caractérisent et qui, une fois que le point culminant du mouvement est atteint, sont suivis immédiatement de la tendance à la détente, au ralentissement, et finalement au repos de la thésis sur la dernière syllabe.

L'*arsis* et la *thésis* ne sont donc que les parties d'un tout qui s'appellent mutuellement, comme, dans la marche, le levé du pied appelle aussitôt la pose de celui-ci à terre pour former un pas ; mais leur point de jonction est l'accent : à l'accent va l'élan et de l'accent part le repos de la voix ; il est le nœud, le lien de l'un et de l'autre et, par conséquent, le principe de leur unité.

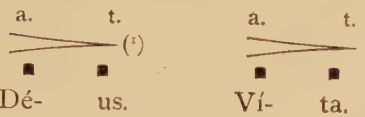
b) A quelle partie du mouvement rythmique appartient l'accent.

Mais si l'accent ordonne le mouvement rythmique, il subit lui-même les lois de ce mouvement et appartient nécessairement à l'un des deux éléments qui le constituent.

Or, nous venons de voir qu'il est le point culminant de l'arsis. C'est donc à cette première partie du mouvement rythmique qu'il appartient.

— Dans les mots de deux syllabes, il occupe la première et unique place de l'*arsis :*

Exemple :

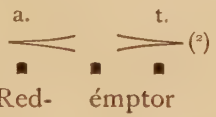


— Dans les mots de plusieurs syllabes où l'arsis est binaire, il occupe la première place de l'arsis, si la pénultième est brève :

Exemple :

a seconde, si la pénultième est longue :

Exemple :



Mais quelles que soient la place qu'il occupe dans le mot et la onction qu'il remplit par rapport au mouvement rythmique, 'accent subit forcément, comme nous le disions il n'y a qu'un nstant, les lois de ce mouvement. Ce n'est pas lui qui le dirige, nais c'est lui qui est dirigé par le mouvement dont il n'est que le oint culminant, le lien entre le sommet et la descente.

c) Conséquence qui en résulte, et détermine la vraie nature de 'accent.

De là, la conséquence logique et rigoureuse que l'accent appar- enant à la première partie du mouvement, c'est-à-dire, au temps éger, est *bref*, de sa nature, et que c'est commettre une erreur très rave de vouloir, sous prétexte de le faire ressortir davantage, llonger la syllabe accentuée.

1° — Allonger cette syllabe c'est, en effet, fausser le rythme en onfondant les temps légers avec les temps lourds, les arsis et les nésis.

(1) Nous employons le signe ⟩ pour mieux rendre notre pensée. Il gnifie qu'aussitôt la première syllabe prononcée, l'effort de la voix diminue, e façon à expirer sur l'autre syllabe du mot.

(2) Ce signe ⟨ ⟩ indique que la voix augmente en intensité squ'au point culminant de l'arsis, et diminue ensuite, à la façon indiquée récédemment.

Prenons un exemple pour rendre la chose sensible et saisissante (1) :

Dans cet exemple ainsi formulé, on a supprimé une partie du temps lourd qui appartient à la thésis pour la donner à l'arsis. Or qu'est-ce qui résulte de cette transposition? tout simplement, un effet de *syncope*.

La syncope, en effet, d'après la définition qu'en donne M. Riemann (2) est « la réunion en une seule note d'un temps léger et d'un temps lourd ». Or, cette réunion est tout ce qu'il y a de plus contraire à la succession et à la proportion régulière des temps légers et des temps lourds, des arsis et des thésis. Elle va donc contre le rythme qu'elle fausse et dénature ; et voilà pourquoi, avec la syncope, on a un rythme irrégulier, boiteux, répugnant, en opposition formelle avec le mouvement tranquille et bien équilibré du chant grégorien.

Que faut-il faire pour rendre ce rythme régulier et normal, rendre à la thésis le temps lourd qui lui appartient, et alors nous avons le vrai et unique rythme du mot latin :

La syncope, n'est donc pas, comme l'ont prétendu quelques auteurs, un fait d'ordre intensif et dynamique (c'est là la théorie de la prolongation de la syllabe accentuée), mais bien un fait d'ordre rythmique, à cause du mouvement qui cesse d'être ordonné et régulier.

2° — Mais, en dehors de cet argument, il en est un autre qui n'a pas moins de valeur, c'est que, si l'accent est bref de sa nature, l'allonger c'est confondre à plaisir les notions d'intensité avec celle de quantité et de durée.

(1) Nous donnons cet exemple en notation musicale moderne, pour préciser davantage notre pensée. Les numéros indiquent le temps du rythme ; la petite étoile, l'effet de syncope.

(2) System der Musikalischen Rythmich und Metrik. Ultimo tono p. 88.

L'accent, en effet, à cause de l'éclat de la voix sur la syllabe qu'il affecte, rend cette syllabe un peu plus forte que les autres, mais n'en prolonge pas la durée. Cette durée, quand elle existe, provient non de l'intensité mais des lettres supplémentaires (consonnes ou voyelles), qui viennent parfois se joindre à la voyelle de la syllabe et retarder légèrement la prononciation de celle-ci : v. gr. *doctus et sanctus auctor hujúsce libri.*

Voilà le fait.

Allons maintenant à la preuve.

« Pendant la période classique, l'accent latin avait un caractère purement musical, un caractère de *ad cantus* (d'où est venu le mot *accent*), c'est-à-dire qu'il représentait un ton, une élévation, une acuité de la voix.

Puis, vers la fin de l'époque impériale, l'accent musical s'est transformé en *accent d'intensité* dont s'est emparé le rythme grégorien » (1).

Mais, tout en devenant fort, l'accent latin n'a rien perdu de son caractère mélodique d'élévation, de rapidité et de brièveté, en un mot, de son caractère d'*arsis*. Il suffit pour s'en convaincre de recourir, non pas aux témoignages des écrivains classiques qui, tous, sont formels sur ce point, mais à des preuves de fait qui n'en sont que plus concluantes.

a) La preuve, en effet, que l'accent tonique latin était une mélodie pure, une arsis mélodique, c'est que, dans le système de notation musicale que les anciens ont adopté pour transcrire les neumes, ils se sont servi de l'accent aigu ´ pour indiquer les notes élevées ou aigues, et de l'accent grave ` ou punctum pour indiquer, au contraire, les notes graves (2).

Or, si l'accent latin n'avait pas eu un caractère d'élévation et de brièveté, ils n'en auraient jamais employé le signe pour indiquer précisément les notes élevées ou aigues.

Il faut donc rigoureusement en conclure que l'accent n'était qu'une élévation de la voix et, par conséquent, était *entièrement bref.*

b) Mais une preuve encore plus directe et plus précise du caractère musical de l'accent latin, c'est la concordance de la syllabe tonique avec l'élévation même de la mélodie.

---

(1) Aubry : *Le rythme tonique* p. 57. Paris, Walter (1903) et Vendryes : *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin.*

(2) Cet accent aigu ´ les anciens l'écrivaient à l'inverse du nôtre, de bas en haut, pour bien marquer le mouvement ascendant de la voix et le geste de la main. L'accent grave `, au contraire, avait la forme descendante, celle de notre accent aigu actuel.

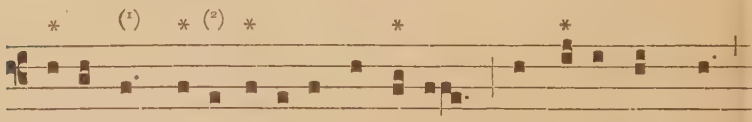
En voici quelques exemples :

1er exemple :

qui fé-cit cáe-lum et térram.

Cette cadence musicale est une formule, un *cursus* très souven reproduit dans le chant grégorien. Il confirme donc pleinement c que nous venons de dire.

2e exemple :

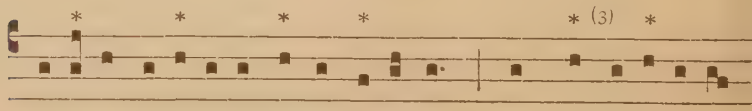


Ego sum re-surrécti- o et ví- ta : qui cré-dit in me

é-ti- am si mórtu- us fú- e-rit ví- vet : et ómnis qui ví-vit

et cré-dit in me, non mo-ri- é-tur in ae-tér-num.

3e exemple :



No-lí- te sol-lí-ci-ti és-se di-céntes : quid manducá-bimus,

(1) Le point placé à côté d'une note double sa valeur.

(2) Dans cet exemple, comme dans beaucoup d'autres, l'accent secondair correspond aussi à une élévation de la voix, tant est grande la force du prin cipe que nous avons posé.

(3) Accent secondaire.

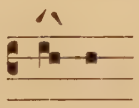
aut quid bi-bémus? Scit e-nim Pá-ter véster cae-lé-stis quid

vó-bis ne-césse sit al-le-lú- ia.

4e exemple :

Intret o-rá-ti- o mé- a in conspéctu tú- o Dómine.

Par ces exemples, on est fixé sur le caractère de l'accent : il est bref. Et c'est si vrai, que les anciens, quand l'accent tonique affectait une voyelle longue comme dans le mot *Roma*, n'attribuaient qu'à la première moitié de cette voyelle le caractère de voyelle accentuée. De *Rōma* = Rōma, ils faisaient *Roma* = Roma, réservant pour l'accent grave la seconde moitié de la voyelle longue, laquelle peut être traduite graphiquement ainsi :



Rō-ma.

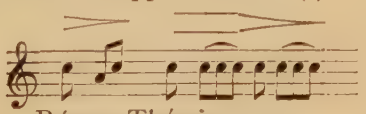
Rō-ma.

c) Enfin une 3e preuve que l'accent est bref de sa nature, c'est que très souvent on ne trouve qu'une ou deux notes sur la syllabe accentuée, tandis que sur celles qui ne le sont pas, sur la dernière surtout, il y a un ou plusieurs neumes : preuve manifeste que l'effort et le mouvement ascendant de la voix exigent un ralentissement, un repos qui se termine sur la dernière syllabe.

Exemples :

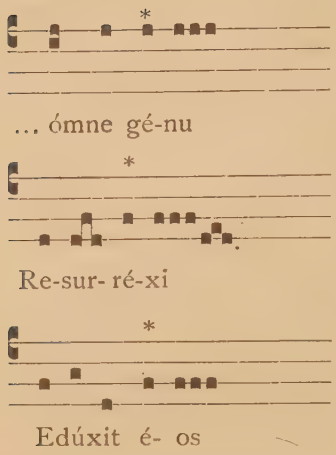
Ré-ges Thársis

Traduction approximative (1).

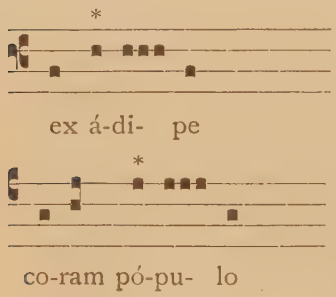


Ré-ges Thársis

(1) Dans tous les exemples que nous donnons en notation musicale moderne, il faut entendre par le mot traduction : *traduction approximative.*



Autres exemples d'un autre genre, mais toujours dans le même ordre d'idées.



d) Résumé de ce qui vient d'être dit sur le rythme du mot latin.

Résumons maintenant en quelques mots ce que nous venons de dire sur le mot latin étudié en lui-même.

— « Le mot latin a sa *mélodie* propre ; son accent en est le sommet aigu, et toutes les syllabes qui le précèdent ou le suivent sont plus graves que la syllabe accentuée.

— « Il a sa *dynamie*, c'est-à-dire, la distribution de sa force ou intensité : elle commence doucement sur les syllabes antétoniques, croît jusqu'à l'accent et décroît ensuite jusqu'à la thésis.

— « Il a sa *durée* : l'accent, centre attractif du mot, attire à lui les syllabes antétoniques qui y montent d'un pas animé ; au contraire, il retient à lui les postoniques qui descendent plus lentement vers la syllabe finale dont la longueur invite au repos.

— « Enfin il a son *rythme* qui se compose, d'une part, de tous es élans mélodiques, dynamiques, quantitatifs qui caractérisent la remière partie du mot ; de l'autre, de toutes les retombées qui réparent et signalent la thésis, le repos » (1).

II. — *Du rythme du mot latin étudié dans la phrase.*

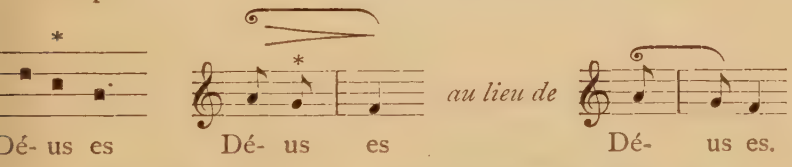
Le mot ne peut être étudié en dehors de la phrase. De même ue la syllabe n'existe que pour le mot, le mot, à son tour, n'existe ue pour la phrase qui lui donne sa signification, sa mélodie, son ythme, sa vie.

Donc « entre le mot isolé et le mot *roulé*, entraîné pour ainsi ire dans le torrent de la phrase, il y a des différences profondes.

« L'accent oratoire, phraséologique, qui lui aussi est mélodique, eut modifier la mélodie du mot, ou, pour mieux dire, la grande nélodie de la phrase peut modifier la petite mélodie individuelle lu mot. L'accent oratoire mélodique domine et enveloppe les mots le chaque membre de phrase et les modifie nécessairement : ainsi es individualités s'effacent et perdent quelque chose de leur hysionomie particulière, en entrant dans une organisation ociale » (2).

Aussi voyons-nous, surtout au milieu des phrases et dans l'enhaînement des mots les uns avec les autres lorsqu'ils se trouvent ompris dans le même mouvement mélodique, la thésis d'un mot isparaître et passer avec tous ses effets sur un monosyllabe qui a suit :

Exemple :



omme aussi voyons-nous les compositeurs qui, avec une préférence marquée, traduisent l'accent sur une note aigue ou élevée, affranchir parfois de cette règle et faire correspondre l'accent vec une note moins élevée :

(1) Paléogr. musicale T. VII, p. 242 et 243.
(2) Paléographie, T. VII, p. 201.

Mais ce qu'il importe surtout de retenir, c'est le caractère d brièveté de l'accent latin. Allonger contre toute règle cet accent c'est, dans un très grand nombre de cas, s'exposer à détruire com plètement la richesse et la délicatesse de la mélodie.

Toutefois, sous prétexte de diminuer la force de l'accent, il n faudrait pas le rejeter sur la dernière syllabe. La brièveté n'exclu pas l'intensité et la durée ne comporte pas un effort mais un repos

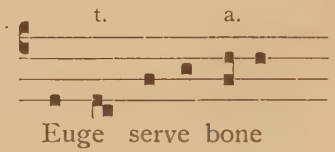
III. — *Du rythme dans les neumes grégoriens* (1).

Pour traiter du rythme des neumes, il est nécessaire de le diviser en deux catégories :

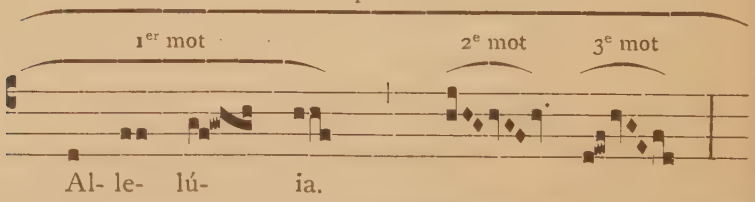
1° celle des neumes, pris séparément et indépendamment de l place qu'ils peuvent occuper dans la mélodie,

et 2° celle des neumes qui forment entre eux un tout mélodique

Dans le premier cas, ils ne constituent que des syllabes musi cales isolées, et, partant, d'une importance relative :



Dans le second cas où les neumes ne sont plus isolés mais uni ensemble, ils forment entre eux des mots musicaux et des propo sitions musicales :



(1) Cette question du rythme dans les neumes est trop sommairement traitée par l'auteur. Elle exige, pour être comprise, des développements que nous sommes autorisé d'avance à donner.

— Il en est de même de l'article suivant, à cause des différents sens dans lesquels on peut, pratiquement, prendre les termes de rythme *élementaire* et de rythme *simple*.

Ces deux rythmes, au fond, sont les mêmes ; ils ne se distinguent que quand on les envisage en dehors du texte ou unis au texte.

Mais si l'on n'a pas, sur ce point subtil et délicat, des notions exactes et très précises, il est absolument impossible d'analyser, comme il convient, une pièce de chant quelle qu'elle soit. (*Note du Traducteur*).

et l'*appui*, qui se fait sur les notes initiales de chacun d'eux, représente la *thésis rythmique d'un rythme élémentaire.*

La thésis rythmique d'un rythme élémentaire.

Pour bien comprendre ces dernières expressions de l'auteur faisons entièrement abstraction du texte et ne considérons le rythme que dans la mélodie, c'est-à-dire, dans les rapports des sons entre eux.

Le mouvement rythmique, dans une mélodie quelle qu'elle soit, se compose d'une infinité de petits mouvements : ce sont les pas du rythme. — Chacun d'eux est formé de deux parties : le levé et le baissé ; de sorte qu'il y a, dans une mélodie, autant de ces mouvements ou pas rythmiques qu'il y a en elle de levés et de baissés.

Or, le levé, au temps léger, et le baissé, au temps lourd, équivalant chacun à une arsis et à une thésis rythmiques, il s'ensuit que nous avons dans une mélodie autant de mouvements ou petits rythmes qu'il y a de rapports de temps légers à temps lourds.

Ainsi envisagé dans chacun de ses pas et réduit à ses éléments constitutifs les plus simples, le mouvement prend le nom de *rythme élémentaire.*

Or, tel est le rythme même dont les neumes sont en possession, quand on les considère *en dehors du texte.*

En effet, enchaînés les uns aux autres par le mouvement mélodique, les neumes grégoriens présentent une succession ordonnée de levés et de baissés, de temps légers et de temps lourds : les temps lourds sont la première note de chacun d'eux, à cause de l'*ictus* ou *appui* vocal qui l'affecte, et les temps légers sont les notes intermédiaires entre les ictus.

Les neumes constituent donc *autant de rythmes élémentaires qu'ils contiennent de relations de temps légers à temps lourds ; et c'est leur note initiale qui en est la thésis rythmique.*

Veut-on maintenant avoir une idée tangible de cette démonstration, qu'on jette un regard attentif sur la proposition musicale que nous avons donnée plus haut et que nous reproduisons de nouveau sous cette forme, qui n'est que la reproduction graphique du mouvement rythmique :

Les liaisons indiquent les divers mouvements ou rythmes élémentaires de cette gracieuse mélodie ;

les notes où ces liaisons se rejoignent comme les anneaux d'une même chaine sont, à l'exception du dernier groupe, les premières notes des neumes ou temps lourds ;

et les notes renfermées à l'intérieur des liaisons, sont les temps légers de tous ces mouvements.

Tous les mouvements commencent et finissent sur une note commune qui tout ensemble les *unit* et les *distingue*, parce qu'elle est à la fois leur point d'arrivée et leur point de départ.

De plus, dans l'intérieur de la proposition, tout mouvement ne prend fin qu'avec le départ du mouvement suivant.

C'est une loi rythmique fondamentale qui, pour le dire en passant, explique pourquoi un neume isolé n'a pas précisément de rythme propre, puisque son mouvement reste en suspens, privé qu'il est de la note d'appui d'un autre groupe pour terminer son évolution : ils n'ont donc, comme le dit d'ailleurs l'auteur, qu'une importance relative.

Le mouvement lui-même est graphiquement reproduit par les liaisons. Semblable au pied de l'homme qui marche, on le voit se poser avec la retombée de chaque liaison et reprendre aussitôt son élan avec le départ de la liaison suivante. L'élan atteint son faîte avec le point culminant de la courbe.

Enfin les *ictus* ou *appuis rythmiques* sont de simples supports sur lesquels la voix, d'un mouvement à un autre, se pose pour reprendre chaque fois un nouvel élan, jusqu'à ce qu'elle parvienne au dernier appui ou repos final.

Il faut donc bien se garder de traiter les notes sur lesquelles se font les appuis, comme des notes fortes ayant la valeur de l'accent tonique. Ces notes, en soi, sont indifférentes à la force : elles n'en ont d'autre que celle que leur communique la syllabe qui leur correspond ou la place que le neume occupe dans la mélodie.

Il ne faut pas non plus les allonger, car allonger les ictus serait fausser le rythme d'abord ; puis donner, comme résultat, un chant lourd et monotone dans lequel disparaîtraient la grâce et la beauté qui jaillissent, dans la mélodie, de la bonne interprétation des neumes.

ARTICLE IV.

Du rythme simple.

Tel que nous l'avons étudié dans les paragraphes précédents, le rythme nous est apparu dans la parole latine d'abord et dans la parole musicale ou neume ensuite.

Maintenant c'est dans le texte et dans la mélodie, unis ensemble et se compénétrant l'un l'autre, que nous allons l'envisager. A ce

point de vue nouveau, le rythme se présente à nous sous deux faces ou aspects : le simple et le composé.

Et d'abord, qu'est-ce que le rythme simple?

Le rythme simple est celui qui se compose d'une seule arsis et d'une seule thésis : la première et la seconde partie du mouvement musical.

Ainsi défini, le rythme simple ne diffère pas du rythme élémentaire. Il est le type primordial, le principe simple et unique de tout rythme, quelles que soient sa nature, sa durée et sa forme; principe nécessaire, inébranlable, qui a son fondement dans la racine même des choses et dont, à ce titre, le chant grégorien ne saurait se passer. C'est pourquoi il préside à sa constitution et règle les pas harmonieux et cadencés de sa marche rythmique.

Mais tandis que le rythme purement élémentaire est, comme nous l'avons démontré, toute relation de temps léger à temps lourd, le rythme simple a un sens moins restreint et peut, sans changer de nature, varier sa forme et étendre ses dimensions.

Ainsi, v. gr. le type primordial du rythme simple est celui-ci :

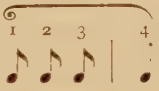
De- us, une seule arsis et une seule thésis, avec un temps pour chacune. Or, ce modèle primitif va immédiatement subir une modification dans sa forme et dans son étendue si nous donnons plusieurs notes soit à l'arsis, soit à la thésis, soit à toutes les deux réunies. Chacune d'elles se nomme alors *arsis* ou *thésis* à temps composés.

En voici des exemples :

Rythme simple typique :

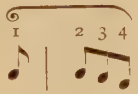
Arsis à temps composé binaire :

à temps composé ternaire :



Thésis à temps composé binaire :

à temps composé ternaire :



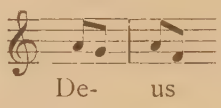
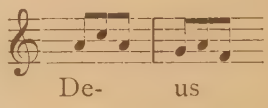
Ces exemples sont autant de variations de rythmes simples considérés séparément.

Mais rien ne nous empêche de les unir, puisque le cas s'en présente fréquemment dans le chant. Elles nous donnent alors deux types :

Dans le premier, nous avons mouvement binaire, et dans le second, mouvement ternaire pour l'arsis et pour la thésis.

Si nous prenons chaque mouvement séparément, nous retomberons dans le rythme élémentaire pur, c'est-à-dire, que chaque appui initial du groupe répondra à une thésis purement rythmique.

Si, au contraire, nous leur donnons un texte :

Exemple :  ou 

nous avons un rythme simple à temps composés binaires et ternaires, avec léger appui sur le premier temps.

L'appui de la première syllabe se nommera *ictus arsique*, et celui de la seconde, *ictus thétique*.

La différence entre les deux sera la différence même de l'arsis et de la thésis : dans l'arsis, l'appui sera plus fort, et dans la thésis plus faible.

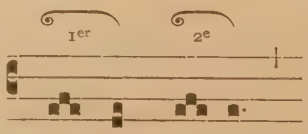
En résumé, *le rythme élémentaire est toute relation de temps léger à temps lourd*, tandis que *le rythme simple est toute relation d'arsis et de thésis à temps simples ou à temps composés.*

ARTICLE V.

Du rythme composé.

Le rythme composé, comme le mot lui-même l'indique, est la réunion ou l'enchaînement de plusieurs rythmes simples.

L'enchaînement de ces rythmes se fait de deux manières :

1° par *juxtaposition* : ou conjonction Ex. 

et 2° par *contraction :* ou fusion

Ex.

Multi-tú-di-nem

Dans le premier cas, les deux rythmes se suivent immédiatement, en conservant chacun leur arsis et leur thésis propres, à moins que le second ne soit privé de sa thésis.

Dans le second cas, le premier rythme qui, à cause de l'accent qui entraîne l'arsis, est privé de sa thésis propre, la place sur le premier temps de l'arsis du second rythme, de telle sorte que ce temps sert à la fois de thésis à un rythme qui finit et d'arsis à un autre qui commence.

Scientifiquement, il n'y a que ces deux manières de relier les rythmes les uns aux autres : elles contiennent tous les éléments qui nous ont servi à analyser plus haut les mouvements rythmiques. Mais comme le mouvement dans le rythme est très étroitement uni au texte et à la mélodie, on comprend qu'il soit pratiquement subordonné à l'un et à l'autre. Et voilà pourquoi, si, théoriquement, il n'y a pas d'autres liens pour enchaîner les neumes que la contraction ou la juxtaposition, *pratiquement, ils doivent de préférence se lier les uns aux autres, d'après le sens des mots ou les exigences de la mélodie.*

Donnons encore ici des exemples, afin qu'on saisisse mieux la portée de cette remarque.

1° — En voici d'abord un de rythmes simples, exprimés sous trois formes différentes : A. B. C.

Ces trois rythmes sont unis entre eux par juxtaposition, parce que chacun d'eux conserve son arsis et sa thésis propres. Ils sont donc, théoriquement, des rythmes de juxtaposition. Mais, dans la pratique, il faut nécessairement les ranger parmi les rythmes de

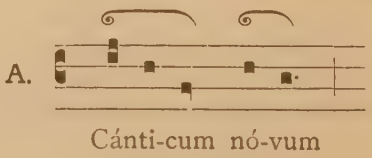
contraction et les exécuter comme tels. Ce qui nous donne graphi quement le rythme suivant :

— De plus si l'on veut, pour lui donner plus d'importance mettre en relief une des paroles du rythme, il peut très bien arrive que ce rythme, de contracté qu'il était, soit exécuté de préférenc comme un rythme de juxtaposition.

— Enfin le sens mélodique de la phrase aussi bien que le sen litteral des mots exigent parfois que des rythmes qui, spéculative ment, sont des rythmes de juxtaposition, soient exécutés pratique ment comme des rythmes contractés, parce que dans l'intérieu des membres de phrase, comme nous le verrons en expliquant, à la fin de l'article suivant, un mot fameux de Quintilien, il fau plus s'appliquer à unir les mots et les rythmes simples qu'à les séparer.

2° — Un autre exemple de rythmes simples de juxtaposition convertis en rythmes de contraction, est la délicieuse Antienne *Cantate Domino canticum novum* que nous reproduisons intégra lement plus loin.

Les deux rythmes, donnés ici comme exemples de juxtaposi tion et de contraction, sont tirés de cette Antienne : *Cantate.*



B.

Cánti-cum nó-vum

En A, le rythme qui n'est pas contracté tend à séparer les deux nots unis cependant intimement par le sens et à rompre la nélodie.

En B, au contraire, l'ondulation de la mélodie est rendue à nerveille par la contraction du rythme.

3° — Dans les exemples que nous avons donnés plus haut de ythme de juxtaposition et de rythme de contraction, on voit très ien que, dans le premier cas, la juxtaposition des deux rythmes e plie très bien au tour de la mélodie; et, si dans l'exemple uivant

Dómi-ne ad adiu-vándum

ui appartient au même rythme de juxtaposition, il y a une con-raction, cette contraction n'existe qu'à l'arsis du second rythme imple, la juxtaposition reste intacte et la mélodie est la même.

Dans le second cas, au contraire, c'est la phrase mélodique qui rovoque la suppression de la thésis dans le premier rythme et létermine la contraction. L'exemple suivant que nous donnons, tant un peu plus compliqué, n'en est que plus probant :

Re-démptor Dé- us.

— D'une manière générale, on peut dire que deux neumes sont nis entre eux par contraction, chaque fois que le premier n'a pas le thésis sur la dernière note.

Cependant, quoique le cas se présente de neume ayant sa thésis ur la dernière note à cause de l'épisème ou du point dont cette ote est marquée, il peut se faire qu'on n'ait pas pour cela un ythme de juxtaposition, parce que le sens littéral et mélodique e s'y prête pas.

— Quant aux subdivisions des neumes dont nous parlerons plus tard et à celles des mots un peu longs, c'est par la contraction du rythme qu'elles sont indiquées. La chose est trop évidente.

Terminons cet article par deux pensées qui en seront comme le corollaire.

Dans tous ces exemples de rythmes composés par contraction aussi bien que dans les mouvements rythmiques que nous avons graphiquement décrits à propos du rythme élémentaire, il se produit le même phénomène que dans la marche. « Le pied en terminant un premier pas touche le sol (*positio, thésis, appui, ictus rythmique*), et le point précis où il s'appuie est en même temps le point de départ, le début du pas suivant (*arsis musicale*). Les piles d'un pont ne sont-elles pas à la fois le point d'arrivée et le point de départ des arches qu'elles soutiennent à droite et à gauche? »(1)

La réunion de plusieurs petits rythmiques composés soit par simple succession, soit par contraction, produit les incises, les membres de phrases et les périodes. Nous en donnons en regard un specimen, dans l'exemple de l'Antienne : *Cantate.*

ARTICLE VI.

Des incises et des membres.

Des causes déterminantes de leur unité (2).

Nous avons vu jusqu'ici d'une manière générale, comment se forme le rythme composé, et comment plusieurs rythmes composés parviennent à constituer un rythme total, par la réunion d'incises et de membres.

Nous avons à voir maintenant quelles sont les causes déterminantes de l'unité des incises et des membres. Plus tard nous parlerons de celles qui constituent l'unité dans la phrase ou période musicale.

L'unité ou liaison des incises et des membres provient de plusieurs causes : les unes sont *extrinsèques ;* les autres, *intrinsèques.*

— Parmi les *causes extrinsèques*, la plus importante et la plus fréquente est la *pause* ou *coupe* qui agit à l'extrémité des membres.

Quelques exemples ne sont pas inutiles.

En voici d'abord un, dans lequel un membre constitue à lui seul une petite phrase grégorienne : *In mandatis ejus...*

(1) Paléographie, T. VII, p. 177.
(2) Paléographie, T. VII, p. 244 et seqq.

Over de Begeleiding van het Gregoriaansch.

Het is ongetwijfeld voor iedereen ongelijk van groot belang een juiste kennis te bezitten van de voorwaarden waaronder de betrekking regelen welke er bestaat tusschen harmonie melodie - in de begeleiding van het koraal.

De studie die wij hierover opstellen - verdeelt in drie gedeelten.

Het eerste hoofdstuk handelt over de diatonische harmonie; het tweede over de betrekking van de harmonie tot het ~~ritme~~ rhythme (het latijnsche) en accent; het derde over de eigenlijk gezegde begeleiding.

I.

Over de Diatonische Harmonie.

De gregoriaansche melodieën zijn zoo samengesteld, dat zij zich bewegen over de schalen toonsoort waartoe zij behooren -, zonder de

bijna uit de overschijden. Zij doen dit ec
met een groote vlugheid; want, zonder zich t
te laten binden door de wetten van de to
toon't waarin zij gemaakt zijn, maken zij z
zij dikwijls daarvan los. Aan dit beleid
dat iedere toonsoort zijn bijzonderen karakter
eigt, dat voortkomt, zij uit de aard der
over de diatonische ladder verdeeld, z
de omvang, zij uit de herhaling van
bijzondere formules.

Om het karakter, eigen aan iedere toonso
niet de misvormen of te minste zoo weinig
gelijk te vervormen, moet de harmonie g
en al diatonisch zijn en geen veranderi
in het spel der modale noten toelate
de bémol e de herstelde si.

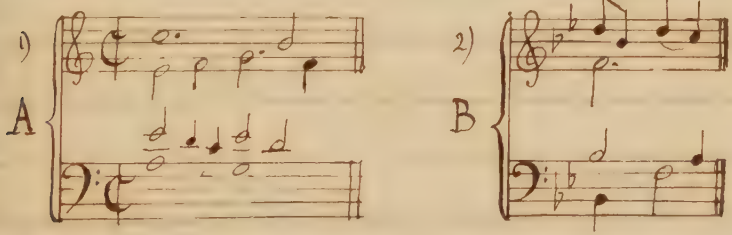
Het lijkt ons verkeerd om van voo
beperkingen te stellen aan de keuze der a
de harmonisseering van de gregoria
sche melodieën: De medeklinkende har
nie is steeds aan te bevelen waardig, term
de tegenklinkende slechts met groote be
dendheid gebruikt mag worden.

— Derhalve meene ik dat de accoorden van vier tonen of septiemaccoorden met hun omkeeringen, niet passen bij de begeleiding van het gregoriaansch. Hun flegmatiek klinkend karakter dat dadelijk op de zinnen werkt is in tegenstelling met de klaarheid der melodie.

— Om dezelfde reden schijnt ons het kwartsextaccoord hoewel het niet altijd tegenklinkend is, even min aanbevelenswaardig.

Als het zich echter voordoet als een samenvloeiing van het volmaakt akkoord, zooals dat tiekwijs voorkomt in de werken van de polyphone meesters, kan men het gebruiken, maar slechts in enkele gevallen en met veel overleg.

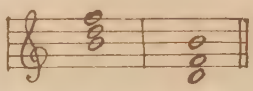
Voorbeelden:



— Het tegenklinkend akkoord, dat onder de diss

1) Palestrina. — Hymne Vexilla regis (groote uitg. VIII, 39, fgr. 1)
2) Dr. Mathias. — Harmonisatie v.h. Kyriale Vaticanum (Ed. Pustet p. 104

zame. de
nanten het minst overeenkomst is om de harmo
nien met de kalmte van het gregoriaansche zan
is het kleine kwintaccoord in zijn eenste omke



In sommige gevallen stelt dit akkoord het top
van tegenklank voor, dat bij de begeleiding van
gregoriaansche zang kan toegelaten worden.

Ziehier een paar voorbeelden. Wij willen hier
echter geenszins den raad geven er een veelvu
gebruik van te maken.

— De terughoudingen waarop wij hierboven z
speelden zijn ook ware dissonanten, of t
ver, om ons juist te uit te drukken, zijn de een
ware dissonanten.

Een onderscheidig gebruik van de terughou
dingen, gevoegd door den muzikalen zin van
eigen stijl der melodie schijnt ons aan bevel
waardig.

Voorbeelden!

In deze, wel is waar eenvoudige en begrensde elementen, die echter den hechten grondslag vormen van alle harmonie, vindt men voldoende hulpbronnen om den muzikalen zin, die in de gregoriaansche melodiën besloten ligt, tot uitdrukking te brengen.

Wat betreft het gebruik der harmonische formules aan iedere toonsoort eigen, meenen wij ze niet te moeten aanraden. Dit soort van vroeger vastgestelde formules zijn bijna allen gebouwd op handigheid of op vaste, harde wetten waarvan de oude componisten zich steeds onthielden en die eerst werden toegepast toen de gregoriaansche zang geheel in verval was geraakt.

De gang der toonen of de zuiver modale gang de melodie regelt ieder goede harmonisseering: des laatste moet altoos in overeenstemming zijn met de eerste, en wel zoodanig dat als de toongang

van een zangstuk onzeker is, ook de ha
nie- onzeker zijn moet; is zij daarentegen
een modaal, dan moet men in de begele
dien modaliteit goed ontwikkelen.

Toch moet men niet, onder het voorwendsel v
deze algemeenen regel toe te passen, aa
de liturgische gezangen min of meer in
aan de harmonische combinaties opdrin
Integendeel, men moet er zich op toeleg
om door de accoorden den harmonische
dergrond uit te drukken, die ieder mus
ons zich voorstelt en velt, zoodra het de
den melodie hoort zonder begeleiding.

II

Over de betrekking tusschen de H
monie met het Rythme en het
Latijnsch Accent.

1°— Door hun opeenvolging en aaneenscha
ling vormen de akkoorden als ware de
ziel van de harmonie. En gelijk bij iede
aanslag van het rythme de beweging e

nieuwe stoot, nieuwe ~~kracht~~ sterkte krijgt, zoo b
paalt ook in de harmonie- ieder akkoord
een nieuwe krachtsuiting, en zoo komt m
van akkoord tot akkoord, tot de cádens, d
de eindbeweging, die door zijn karakter va
rust, dat is, afgeëindheid van nieuwe krac
uiting, ons brengt aan het einde va- de ha
monische beweging.

Daarom moet de begeleider van welk
zangstuk ook erop bedacht zijn, om (voortdurend)
en de begeleiding gelijken tred te doen houd
dat wil zeggen de passen va- de harmon
de laten samenvalle met die der melodi
Welnu, die passen worden bepaald, in den
zang door de rytmische (dalingen) theses en in de
harmonie door de akkoorden: De plaat
der akkoorden is dus aangewezen door
de rytmische theses va- de zang. Dat is
de algemeene wet waarmee wel geen mee
ningsverschil zijn kan, daar zij steunt
en juist begrip der dingen.

Maar omdat nu deze wet geheel en al he
karakter bezit van een onaantastbaar begr

sel, volgt daar nog niet uit dat men ze
de uitte, de steenigheid moet toepassen
In sommige bijzondere gevallen zou dit geheel en
onredelijk zijn.

De rythmische standpunten duiden
plaats aan waar men de akkoorden leg
kan, dat is waar. Maar dat wel goe
zins zegt: dat men er bij iedere sch
van het rythme een legge moet. Dan
phrases, die toelaten verscheidene rythm
standpunten door een akkoord te omvat
hetgeen zeer ten voordeele komt aan den z
die daardoor meer in vrijheid en lenig

2° — Na de oplossing van dit eerste vraagst
n.l. de gelijkmatige gang van zang en begel
ding, blijft er nog een ander niet minder ged
tig, ja misschien het meest gewichtige van a
te oplossing: de betekking te maken de ha
nie en het latijnsch accent.

Het woordaccent, hoewel een der voornaam
en meest gewichtige bestanddeelen van het rythm
blijft onafhankelijk van het rythmische

punt, waarmede het kan samenvallen, maar niet noodzakelijk samenvalt. — Van de andere kant steekt het gezamenlijk van de harmonisering zich af op de voornaamste rythmische steunpunten van de melodie en niet op de woordaccenten; ook de harmonie is daarvan onafhankelijk.

Zie daar het feit.

Men moet er zich niet over verwonderen. Het woordaccent is een geluidsversterking, en het orgel, het instrument dat de harmonisatie voortbrengt, is uit zijn aard geheel en al ongeschikt om de kracht van het accent uit te beelden.

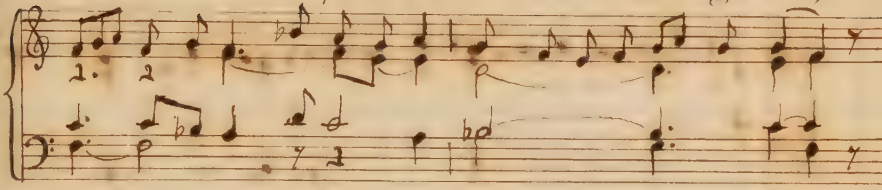
Maar omdat de zaak van het woordaccent in zijn betrekking tot het musikale rythmes steeds een ruime en volle ontwikkeling is, en daarenboven de meeste zangers als 't ware behoefte gevoelen aan het hooren van een harmonisch effekt, hoe klein ook op de plaats van het woordaccent, meenen wij de zaak te kunnen geven, de begeleiding zooveel mogelijk ~~zoo~~ te regelen, dat men, door ver-

plaatsing van de harmonisseerende deel
of door een goed gekozen vooruitneming,
minste in de meest ~~sprekende~~ naar voren tredende gevo
aan de zangers voldoening geeft, want v
hem maakt men de begeleiding.

Men moet er zich echter voor wachten
de regels op zijde zetten van de goede harmoni
ring voor het plaatsen van de akkoorden op
rythmische steunpunten, dat wil zeggen
vermijde de misvorming van de rythm
en afbeelding der melodieën: deze uitbe
moet altijd zuiver blijven.

Zie hier een gehele reeks van voorbeelde
twee-komstige omzetsingen:

A- ve vérum córpus nátum De Ma-rí-a Vir-gi-ne,

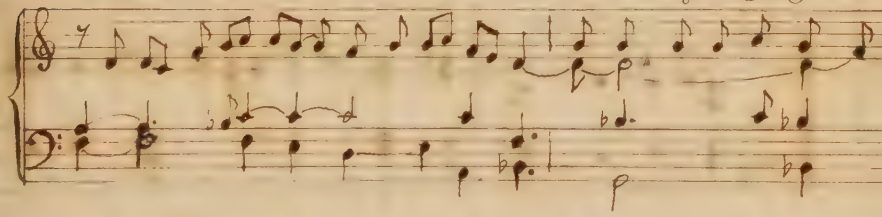


Cujus látus per-fo-rá-tum Flúxit aqua et sán-gui-ne.

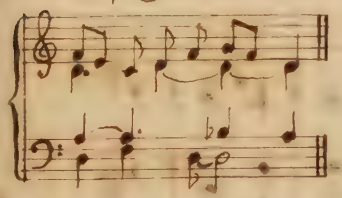
Cujus látus per-fo-rá-tum Fluxit aqua et sánguine.

Ex Comm. Apost.

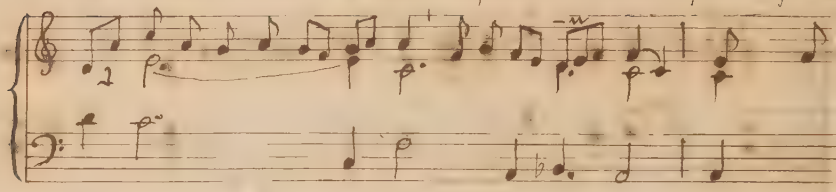
Trádent énim vos* in concí-li-is, et in syna-gó-gis su



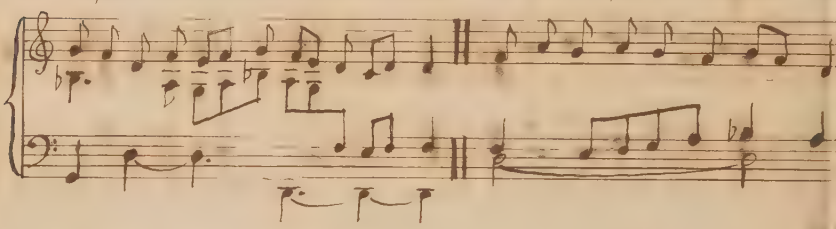
is flagellábunt vos.



Vos a-mí-ci mé-i é-stis* si fe-cé-ri- tis quae prae

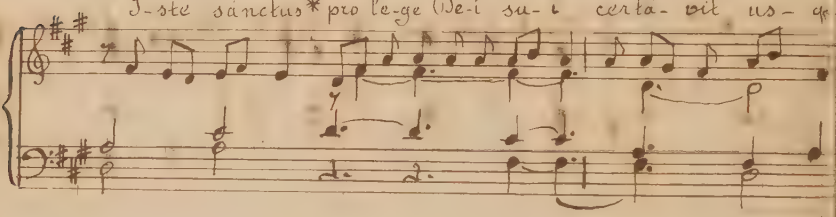


cí-pi-o vo-bis, di-cit Dómi-nus. E-stóte fórtes in bel-lo

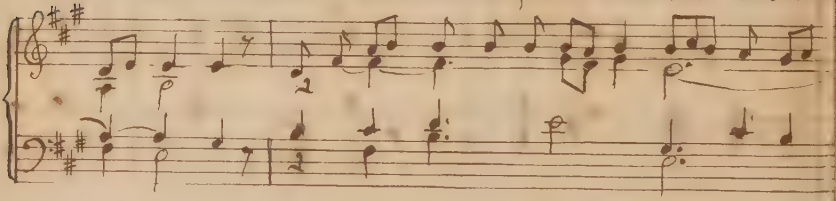


Ex Comm. unius Martyris.

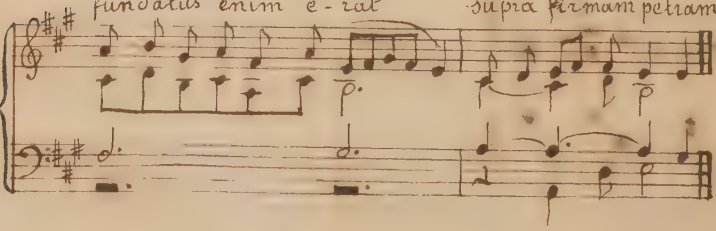
I-ste sánctus* pro le-ge Dé-i sú-i certá-vit us- q



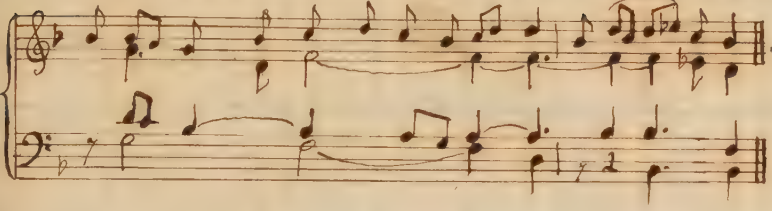
ad mórtem, et a vér-bis impi-ó-rum non tí-mu-



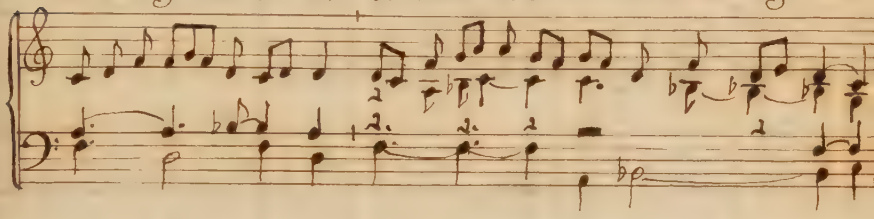
fundátus enim é-rat supra firmam petram.



Clamá-bant sáncti tú-i Dómi-ne alle-lú-ia.

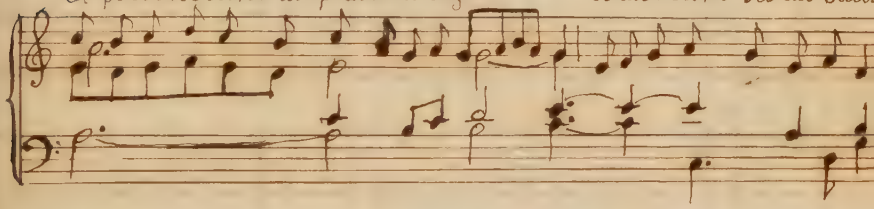


Fí-li-ae Je-rú-sa-lem* ve-níte et vi-dé-te Már-tyr-es.

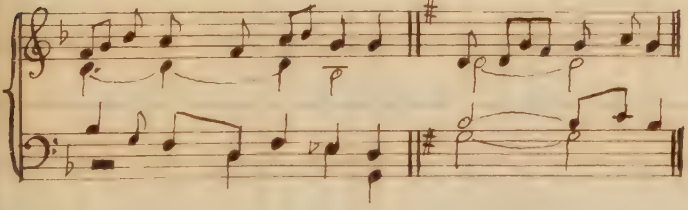


Ex Comm. plurim. Martyrum.

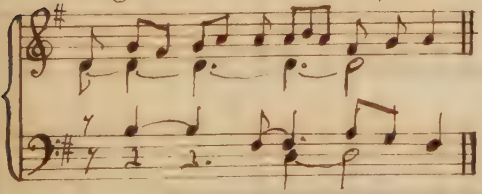
et pervenérunt ad praémia régni et lavérunt stólas súas



la-vérunt stó-las sú-as. Abstér-get Dé-us.



et jam non é-rit ámplius.



III

De Begeleiding.

De eenvoudigste gemakkelijkste wijze van begeleiding eener melodie is onder iedere noot een akkoord te zetten.

Maar, daar dit soort van begeleiding, de oplost in een harmonisch gekamer, vierkant staat tegenover het teenige en lichte karakter der gregoriaansche melodieën, kunnen wij algemeenen regel niet genoeg aanraden, om dit nooit gebruik van te maken.

Toch is het goed op te merken dat de lieturgische gezangen niet alle hetzelfde karakter hebben de melismatische gezangen zijn van nature zwaarder, dan de syllabische gezangen waarvan de gang wel niet zwaar is maar wij ineengedrongen door de lettergrepen der woorden die snel op elkander volgen.

De begeleiding kan en moet zich schikken het eigen karakter van dit soort gezangen.

— Bij de syllabische gezangen die langzaam

worden uitgevoerd zou men een begeleiding
van noot voor noot kunnen toelaten maar de
of een geschikte vrije geschiede.

In allengevalle kan men bij de begeleiding
van dit soort van gezangen gerayeld gebruik maken va
een vrij rijke harmonie.

— Anders is het bij de melisma's of notengro
pen welke somtijds zeer breede melodische
ontwikkeling een uiterst zorgvuldige uitvoe
ring eischen. De begeleiding van de melisma
moet zeer bescheiden zijn, om niet te zeggen, zeer
ingetogen.

In de vorige paragraaf zeide wij dat de
akkoorden gelegd kunnen worden onder iede
rythmisch steunpunt, daar dit als algemeen
regelde verdeeling der akkoorden bekeerscht in
hun betrekking tot het rythme der melodie.

Maar de mogelijkheid om een akkoord te le
gen onder elken steunpunt, wil geenszins zeg
gen dat men er een moet leggen onder iedel
van hen.

Het ideaal zou zijn een begeleiding zonder
akkoorden; maar daar mee gee- harmonie
begeleidin

kan ~~maken~~ bestaan zonder akkoorden moet zich zoo helpen dat men er een spaarzaam beschreide gebruik van maakt.

Daarenboven de cryaniste moet een aanwijzing hebben die maken van de melodie hinnen die hij moet begeleiden; ze noemen hun samenhang in plaats van ze onder de vorm in een meenigte van rythmische voeten [1]; en aan van hen de harmonie geven die het best bevoordeelen voornaamste muzikale zinnen, zij haar karakter en kleuren, en, wanneer de melodie versierd is en de kleine balancingen [2] van doen komen door middel van

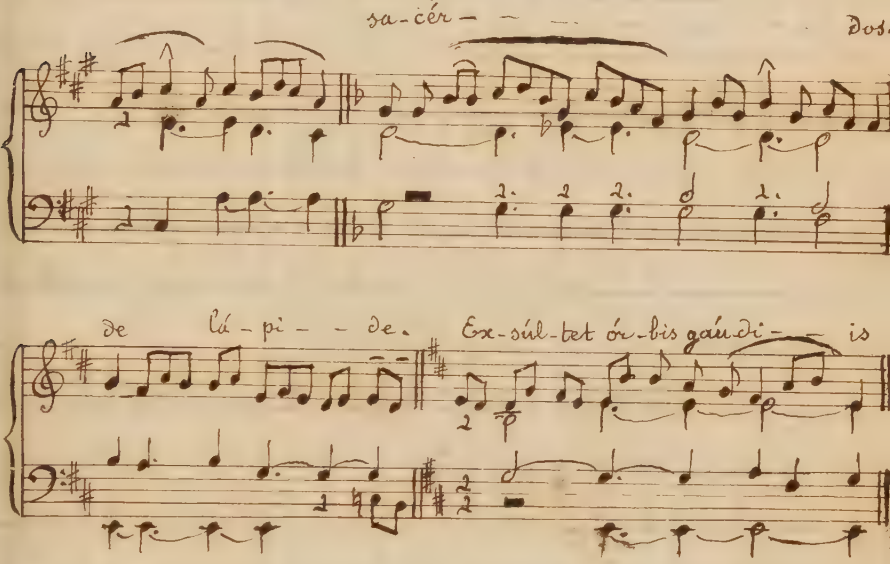
---

1) Het spreekt van zelf dat de begeleider zich wel naauwkeurig rekenschap moet geven van de minste rythmische deelen: dat is bevorderlijk voor zijne helderheid. Maar zich eene gever van onderdeelen uit nog niet zeggen, dat men dezelve moet zetten tot schade van het geheel.

2) Men kan die kleine balanceeringen der melodische onderdeelen zonder de dominant niet beter vergelijken dan met een versiering van diengers die aan een gespannen koord bevestigd zijn. De psalmtonen met hare versierde melodieën geven ons een treffend voorbeeld van. Om een maderne te noemen, wat is er mooier als het Alleluia waarmee Haydn en zinsdood harmoniseerden: „sacendos"! Wat zijn dan de Introitus en het Offertorium van de 2de Mis der Martelaressen! En in de tweede Alleluia van die mis, hoe weet de zin „cum claritate" met behoud van de dominant en rondom te noot een sierlijke tierelijntjes te! — Voor de wijze van deze gevende wijzen den raad, de harmonie te bewaren die het met de grondtoon of met de noot de en de plaats van

lichte beweginge der harmonisch rende deel
maar altijd met behoud, zooveel mogelijk, van
de overheerschende harmonie.

Voorbeelden.



Door in breede trekken der rythmischen en me
lodischen gang van het gezang te doen uitkom
men maakt de begeleiding niet op merkbare de
melodie ruimer en gemakkelijker, en schiet der
van haar kant de harmonie door eenvoud
en klaarheid.

---

overeenkomst, en toonde hij reeds de kleine balanceeringe
melodische figuren, de later vele door lichte beweging aan
harmonische der deelen.

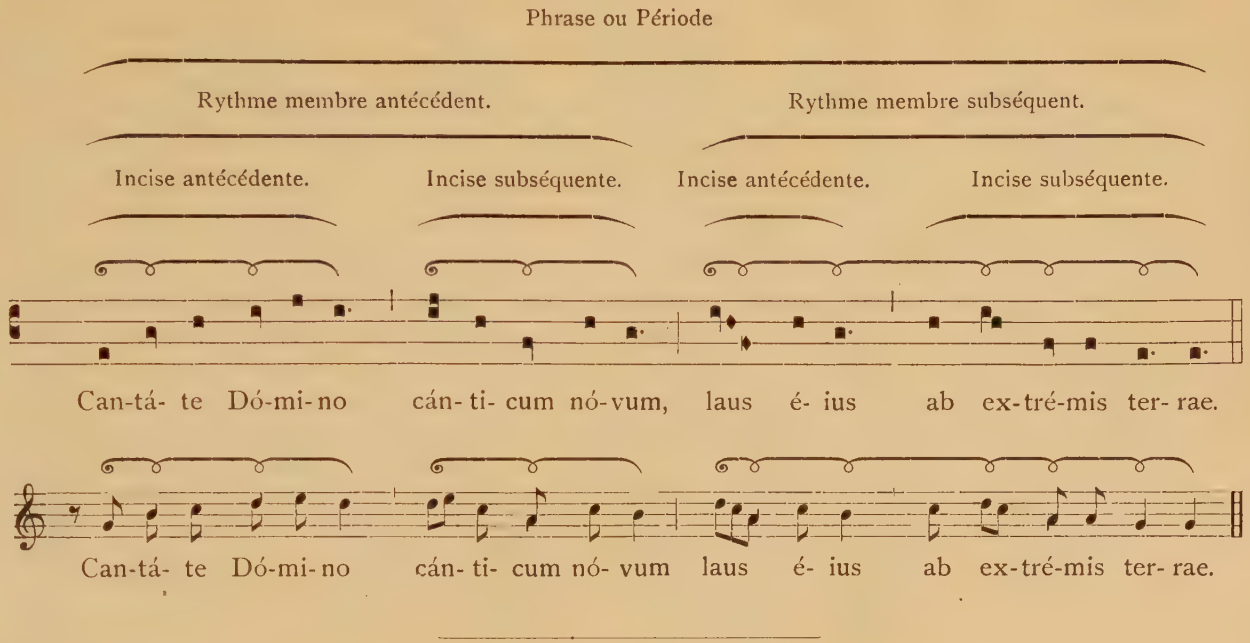
De toepassing van beginselen van dit soort
altoos gemakkelyk, dat gene wy toe. Ook ge
wy dat het heel moeielyk is begeleidingen te „v
visueren". En wanneer tons wy de voorbereiding
te monisseering nog al eens overkomt dat wy
gedeeltelyk onze eigen opvattingen tot uitdru
de leerlingen en somtyds zelfs in de onmoeelyk
verkeeren ze weer te geven, dan moeten wy o
vreden stellen met de wyze te kiezen die de m
moeielykheden oplevert.

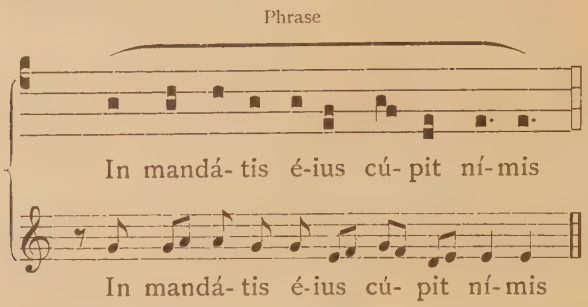
Dikwyls ook ontmoet men gedeelten, i
zoowel van den kant der toonsoort als van het
me het diepe verschil duidelyk aan den dag
naat in verband tusschen onze moderne muz
gewoonten en die der oudheid. Wy geven in
gevalle de raad het zoowel moeielyk daarheen t
den dat men die gapingen vermyden. Men leg
den zang niet om ze aangenamer te maken
Maan om de zangers te helpen te komen
de grieksche melodieën meer toegankelyk
hen voor het oor te zonder komen
de volle schoonheid van de gevoelen, als zy ze he
zingen zonder begeleiding.

Wat betreft de kracht die hij in de begelei-
ding leggen moet, ~~zoekt~~ legge de orgaanist en zich op z
om het spel van zijn instrument te matigen
zoodat hij nooit de stemmen der zangers o
heerscht.

Echter moet de begeleiding waer niet zoo zwaer
zijn dat de zangers ze niet hooren; want d
zouden zij beroofd zijn van de steun die deh
monie hun moet geven, en het orgel zou ook
deze dienst verrichten van een onverbiddelij
ken aanwijzer van het zakken der stemmen

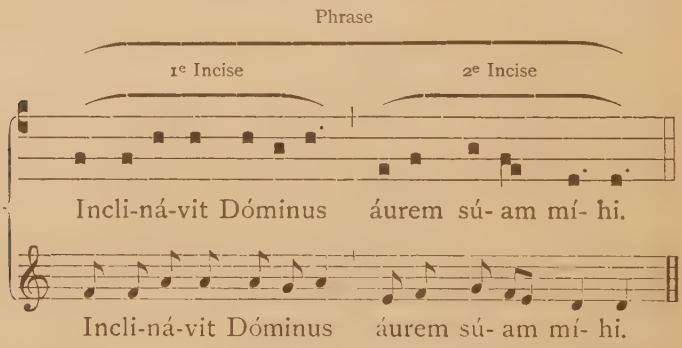
TABLEAU ANALYTIQUE ET DESCRIPTIF D'UNE PHRASE DE CHANT, PAR MEMBRES ET PAR INCISES.


Phrase ou Période
Rythme membre antécédent.
Rythme membre subséquent.
Incise antécédente.
Incise subséquente.
Incise antécédente.
Incise subséquente.
Can-tá- te Dó-mi-no cán- ti- cum nó-vum, laus é- ius ab ex-tré-mis ter- rae.
Can-tá- te Dó-mi-no cán- ti- cum nó- vum laus é- ius ab ex-tré-mis ter- rae.

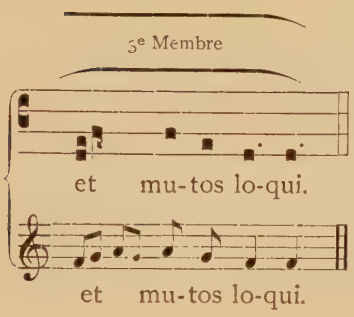


En voici maintenant deux autres, dans lesquels une coupe o pause, au centre d'une phrase, détermine deux ou trois incises o petits membres et même davantage :

1er exemple de phrase divisée en *deux* incises :



2e exemple de phrase divisée en *trois* incises ou membres :



L'exemple de l'Antienne *Cantate* donnée plus haut est, comme n l'a vu, un exemple de phrase à *quatre* incises.

— *Les causes intrinsèques* de l'unité des incises et des membres nt au nombre de cinq : la *quantité*, la *mélodie*, la *dynamie*, le *thme* et l'*enchaînement des mots*.

« La *mélodie* et la *quantité*, dit ici Dom Mocquereau, travaillent l'union du membre par la succession logique des sons montants descendants : les uns, brefs ; les autres, longs ; tous, harmonieu-ment disposés et proportionnés, de manière à exprimer une ensée, un sens musical, donnant un sentiment d'ordre, d'unité et e beauté.

« La *dynamie*, semblable à un foyer lumineux, projette sur toute étendue de la phrase et sur ses moindres éléments, la lumière et s ombres de ses *crescendos* et de ses *decrescendos*, et les fond éga-ment dans l'unité de ses mille nuances ». C'est bien aussi ce que it l'accent dans le mot : il y a similitude de tout point.

Le *rythme*. Nous avons vu que dans tout mot latin accentué il a un rythme, un mouvement, et que plusieurs rythmes simples euvent constituer un rythme composé.

Or, de même que chaque rythme simple renferme ce que nous ourrions appeler sa *petite arsis* et sa *petite thésis*, c'est-à-dire, un etit mouvement complet, de même tout rythme composé a sa *rande arsis* et sa *grande thésis*, c'est-à-dire, un mouvement plus rononcé que celui du rythme simple. C'est ce rythme plus déve-oppé qui enveloppe dans son action les petits rythmes et donne aissance à un ensemble rythmique, à une partie de mélodie, que ous appelons incise ou membre.

Le rythme, le grand rythme, comme s'exprime Dom Mocque-eau, élargissant, agrandissant ses élans et ses cadences, absorbe ans l'unité et l'amplitude de ses mouvements, tous les rythmes lémentaires simples et composés.

Enfin il est une cinquième cause intrinsèque d'unité dans l incises et les membres, c'est l'*enchaînement des mots.*

« On parle beaucoup, dans les Méthodes de chant grégorien, « distinction des mots; elles mentionnent à peine, en passant, nécessité de leur liaison. Avec les orateurs classiques de l'antiquit nous pensons, au contraire, que, pratiquement, dans l'intérieur d incises et des membres, on doit veiller beaucoup plus attentiv ment à l'union des mots qu'à leur distinction », mais sans abrég pour cela la durée des dernières syllabes.

Quintilien dit à ce propos : *Jungantur sicut in structura saxorum* que les mots se joignent dans la phrase comme les rangs de pier dans un mur.

Mais comment s'opèrera cette liaison des mots?

D'une manière très simple, par l'application des règles ryhtm ques, c'est-à-dire, des règles de l'enjambement des mots sur l mesures, comme dans la poésie latine; car, en plaçant la syllal accentuée à l'*arsis* (dernier temps de la mesure dans la musiq moderne), et la dernière syllabe à la thésis (premier temps de mesure et dernier du rythme), que faisons-nous? sinon mettre mot à cheval sur la barre de division.

« Par cet enjambement rythmique d'une mesure sur l'autre, moyen de l'arsis et de la thésis, la phrase est indissoluble et voix n'est pas tentée de s'arrêter avant d'être parvenue jusqu' bout ».

Exemple :

ARTICLE VII.

Des cadences grégoriennes

Ce qu'elles sont par elles mêmes et par rapport à l'intensité.

L'étude du rythme composé nous a amené à traiter de la formation des incises et des membres; mais, comme ces éléments de la phrase musicale peuvent être regardés comme de vraies cadences, il est bon, avant de passer à la formation des phrases ou périodes, de parler des cadences grégoriennes et de dire ce qu'elles sont par elles mêmes et par rapport à l'intensité.

I.

Ce qu'elles sont par elles mêmes.

Les cadences (de *cadere*, *tomber*) sont des notes qui précèdent immédiatement la pause.

Elles sont, en général, *masculines* ou *féminines*. Dom Mocqueau, dans la Paléographie musicale, en donne une définition vraiment juste et exacte [1].

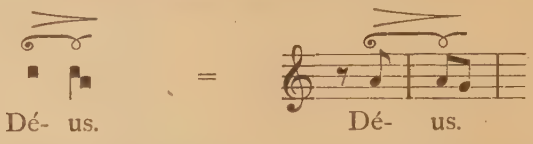
La cadence masculine, dit-il, est celle qui tombe sur l'ictus thétique (ou *thésis*) simple ou prolongé en forme de résonnance ; v. gr.

son vrai nom est *cadence ictique-thétique*.

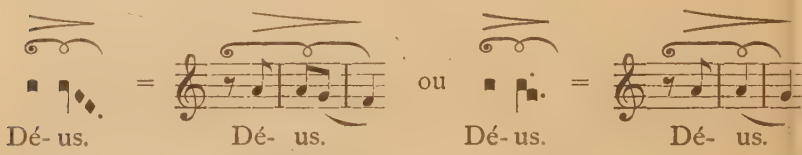
(1) Paléographie, T. VII, p. 176.

(2) Ce signe — indique que, dans l'exécution, la note doit être un peu plus allongée qu'une note ordinaire, mais pas doublée.

La cadence féminine, irréductible celle-là, est celle qui se poursuit après l'ictus. On l'appelle *cadence postictique ;* v. gr. :



En chant grégorien, ces sortes de cadences ne sont pas terminatives. Pour qu'elles le soient, il faut, après la cadence féminine, *un nouvel ictus thétique*, c'est-à-dire, qu'il leur faut le repos, l'appui propre de la thésis, v. gr. :

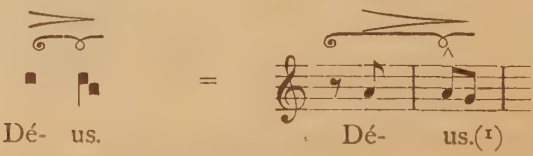


II.

Ce que sont les cadences par rapport à l'intensité.

1° — Mais, de ce qu'il faille un *ictus* à la dernière note de la cadence féminine pour la rendre terminative, cela ne veut pas dire, comme seraient portés à le croire ceux qui sont imbus des idées modernes sur la mesure que les cadences *ictiques-thétiques* (les masculines) sont des cadences fortes, v. gr. :

et que les *postictiques* (les féminines) sont faibles, v. gr. :

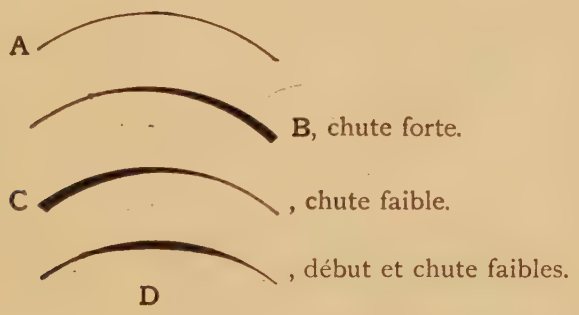


(1) Ainsi, d'après eux, la première note de cette cadence serait forte, parce qu'elle est au premier temps de la mesure, et la seconde, faible, parce qu'elle est au second temps.

Assurément non. Les cadences *ictiques-thétiques* grégoriennes ne sont par elle-mêmes ni fortes ni faibles ; ce qui détermine leur intensité, c'est la volonté du compositeur, ou la forme mélodique, ou la nature de la syllabe qui lui correspond, etc... C'est-à-dire, qu'un rythme parfait — simple ou composé — ne peut se passer de la force et de la faiblesse des sons ; mais rien, dans sa constitution native, ne demande que cette force ou cette faiblesse soient à un endroit plutôt qu'à un autre.

« Un peintre traçant une courbe (A), est libre de renforcer ses couleurs soit à la retombée (B), soit au départ (C), soit au milieu (D) de sa ligne.

Exemple :



« Il n'y a *qu'une seule courbe*, de même étendue, sous trois aspects différents que l'œil suit avec une égale facilité.

« Le musicien, lui aussi, est libre de distribuer les nuances infinies de l'intensité des sons sur tout le parcours de sa ligne rythmique.

« S'il place la force à la fin, v. gr. : , il aura une cadence *ictique-thétique forte* (B) ;

s'il la place à l'élan, v. gr. : , il aura une cadence *ictique-thétique faible* (C) ;

s'il la place au milieu, v. gr. : , il aura de nouveau une cadence *ictique-thétique faible*, mais avec un *crescendo au milieu* du rythme (D) » (1).

(1) Paléographie, T. VII, p. 179 et 180.

Cette théorie, que nous exposons avec le savant Directeur de la Paléographie musicale, renverse, nous le savons, les idées modernes sur la valeur intensive de la mesure dans la musique ; mais nous croyons et aimons à le redire : il n'y a absolument rien dans l'essence du rythme qui réclame une place spéciale pour l'intensité.

2° — Qu'on nous permette ici une digression sur la mesure dans la musique : elle a son utilité pratique.

La mesure, dans la musique, n'a pas, selon nous, d'autre objet que de nous montrer d'une manière sensible la distribution du temps en parties égales, et de signaler la marche du rythme ; mais elle n'est qu'une partie du rythme, et, s'il peut y avoir une mélodie riche et bien rythmée sans mesure, il ne peut pas y avoir de mesure sans rythme : c'est le rythme qui non seulement donne l'être à la mesure, mais encore son mode d'être binaire ou ternaire, suivant la composition du rythme lui-même.

C'est une erreur, répliquent nos contradicteurs. Est-ce que le temps de la mesure n'est pas le coup de marteau cadencé qui retentit sur l'enclume, le pas fort et régulier du bataillon en marche ?

Aller chercher de tels exemples, dit très bien Dom Mocquereau, pour caractériser les cadences musicales, c'est méconnaître la liberté, la spiritualité du rythme vocal ou instrumental ; c'est conduire la musique et surtout le chant grégorien à une espèce de fatalisme qui répugne à la saine tradition musicale et à la pratique des grands maîtres de l'Ecole classique.

Nous pourrions, à l'appui de cette dernière assertion, donner une foule d'exemples, tirés des polyphonistes les plus célèbres. On y verrait que l'accent latin, qui *doit être nécessairement fort*, est placé indifféremment à l'*arsis* ou à la *thésis*.

Que si l'on nous objecte que cet usage vient de la nation française, (c'est du moins ce que dit un moine anglais) (1), nous voudrions transcrire ici les œuvres des autres Ecoles, celles, par exemple, de l'Ecole italienne qui fait de même et dont les directeurs, tels que Josquin, Brumel, Févim, Clément et Palestrina, n'auraient pas acquis la renommée qui s'attache à leur nom, s'ils avaient précisément émis des idées contraires à celles de leur époque ; mais ce serait trop allonger cet article et nous n'en finirions pas.

Cependant nous ne pouvons résister au plaisir de citer quelques preuves prises chez nous, dans notre Espagne bien-aimée. Notre Ecole classique polyphonique qui, au dire non seulement de notre éminent Pedrell (2), mais encore des étrangers, comme Soubies,

(1) Dom Burge O. S. B. dans sa brochure : An examination of the Rhytmic Theories of Dom Mocquereau.

(2) M. Pedrell, le compositeur et savant bien connu dans le monde musical, est catalan : il habite Barcelone.

Van der Straeten, Bellaigue et Dom Mocquereau, ne s'est ressentie en rien de l'influence étrangère, a suivi, dans son âge d'or, les principes que nous exposons et défendons à notre tour. Elle se résume, cette École, dans les noms de trois grands maîtres : *Moralès*, *Guerrero* et *Vittoria*.

Eh bien, dans la Messe *Quæramus cum pastoribus* à cinq voix de *Moralès*, on trouve 263 fois l'accent latin à l'*arsis* et la dernière syllabe à la *thésis*.

Guerrero, disciple pendant quelque temps de Moralès, imite son maître et en suit les enseignements. Ainsi, par exemple, la Messe *Puer qui natus est* à quatre voix, contient 28 fois l'accent à l'*arsis* dans le *Kyrie;* 48 fois dans le *Gloria* et 40 fois dans le *Credo*.

Vittoria reconnaissait aussi et mettait en pratique les principes des anciens. — Dans la Messe *Quarti Toni*, par exemple, on trouve plus de 64 fois, rien qu'au *Kyrie*, au *Gloria* et au *Credo*, les accents latins placés à des endroits que les *modernes* appelleraient partie *faible*. Le *Senem regebat* du même auteur, publié à Leipzig en 1902 par M. le maëstro Pedrell, contient plus de 31 accents latins à l'*arsis*.

Que d'autres exemples semblables nous pourrions citer!

Mais ceux que nous venons de rappeler suffisent, pour nous rendre compte de la manière de faire des plus remarquables polyphonistes sur le point qui nous occupe. Lorsque le chant grégorien faisait encore autorité, l'influence de ses principes était visible en musique, et l'on ne traitait pas de barbarisme et d'ignorance de la langue latine ce qui était et est, en réalité, conforme à son génie et à sa manière d'être.

C'est donc une erreur de dire que la *thésis*, c'est-à-dire, le premier temps de la mesure en musique ou la première note des neumes dans le chant grégorien, est toujours le temps fort. « Elle n'a pour fonction que d'indiquer le mouvement du rythme, l'endroit où, dans sa marche majestueuse et solennelle, il se penche, s'abaisse, touche, pour ainsi dire, le sol et y laisse son empreinte qui est comme une sensation d'appui. Il est vrai que cet appui se perçoit plus ou moins, selon les tendances du rythme à continuer sa marche ou à s'arrêter complètement; mais c'est à la thésis que les rythmes aboutissent et c'est sur elle qu'ils prennent fin ».

Dès lors on ne voit plus comment on peut soutenir que l'empreinte, le signe que laisse le rythme dans sa marche en est le principe déterminant : autant vaudrait dire que l'effet est le principe de sa cause.

3° — Sur quoi donc peut être fondé le sentiment d'après lequel la thésis (premier temps de la mesure) est le temps fort?

Il est fondé, pour le dire en deux mots, *sur ce que l'on confond le signe avec la chose signifiée.*

La voix, en effet, qui articule une phrase ou chante une mélodie effectue un mouvement immatériel comme le son lui-même, et ce mouvement a, dans sa subtilité et son immatérialité, une infinité de nuances excessivement libres, puissantes, délicates. Or, ces caractères, le rythme doit nécessairement les avoir, puisque le rythme n'est que l'ordonnance des mouvements de la voix. Le rythme aura donc, lui aussi, ses nuances, et ces nuances, comme celles de la voix, seront souvent très délicates, précisément parce qu'elles sont immatérielles.

C'est pour analyser et décrire d'une manière saisissable ce mouvement du rythme *sonore*, que les Grecs eurent l'heureuse idée de lui appliquer les expressions dont ils se servaient, pour marquer le mouvement rythmique *local* de la danse.

Nous citons Dom Mocquereau (1) et développons avec lui l'idée que nous n'avons fait qu'exprimer à l'Art. II du présent Chapitre.

« Dans la danse, les Grecs appelaient *arsis*, le mouvement ascensionnel, l'élan du corps ; et *thésis*, la déposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement.

« Appliquant ces termes au mouvement rythmique *sonore* de la poésie et de la musique, ils appelèrent *arsis* (élévation, élan), *les sons et les syllabes* qui concordaient avec l'élan du corps ; et *thésis* (déposition, repos), *les sons et les syllabes* qui se chantaient au moment même où les danseurs *touchaient le sol*, soit pour prendre un simple appui et s'élever de nouveau, soit pour achever leur marche par un repos définitif. C'est du mouvement des danseurs que nous sont venus les termes d'*arsis* et de *thésis*. On appelle *arsis*, le commencement, et *thésis*, la fin du mouvement orchestique.

« Il faut donc, pour conserver à ces deux mots leur sens primitif, les dégager de tout idée de force et de faiblesse. Ils signifient seulement : *arsis*, élévation ; *thésis*, abaissement, rien de plus.

« Mais les anciens ne se contentaient pas d'avoir à leur service une terminologie claire et précise pour exprimer le mouvement rythmique ; ils avaient en outre, pour le transmettre au dehors pour le peindre aux yeux, non seulement les mouvements du corps dans l'orchestique, mais encore le *geste*. Comme nous, ils se servaient du pied et de la main, et tout naturellement, ces gestes reproduisaient les mouvements rythmiques de la danse. Le *levé* de la main ou du pied correspondait à l'arsis ; le *baissé*, à la thésis.

« Maintenant une remarque importante s'impose ici :

(1) Paléographie, T. VII, p. 193 et 194.

« Les anciens, se basant sur ce texte : *Est arsis, sublatio pedis sine sono; thesis, positio pedis cum sono*, exprimaient l'action de battre la mesure ou le rythme par les mots : *percutere, cadere, ferire, plaudere*, ou encore, *ictus, notæ, loca percussionis* (1).

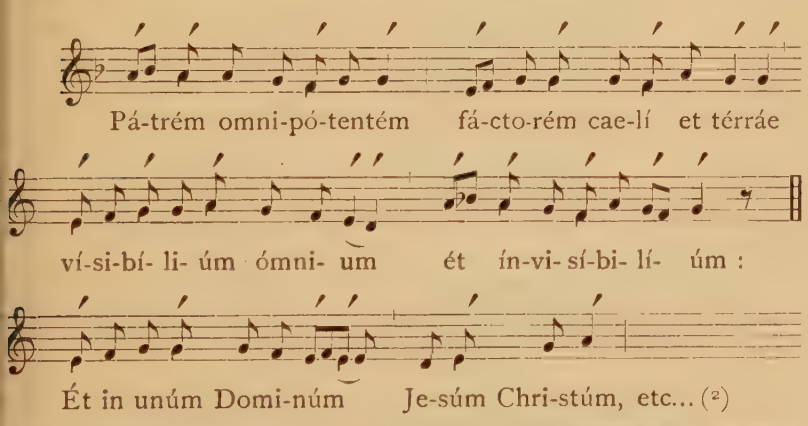
« Parce que le pied en se posant, les doigts en claquant ou la main en frappant la thésis, produisaient un bruit, un son, on a conclu de suite que toutes les thésis étaient fortes, tous les levés, faibles, ou, en d'autres termes plus concrets, que la *thésis* était le temps fort, et l'*arsis*, le faible.

« Conclusion fausse, car le bruit fait par le pied ou la main de l'hégémon n'indique pas nécessairement que la note ou syllabe correspondante soit forte : il indiquait simplement une thésis, une cadence forte ou faible. Du bruit fait par le pied ou la main, on passe à la mélodie, au rythme : c'est là l'erreur ».

Que d'autres erreurs sont encore sorties de là!

N'est-ce pas, en vertu du principe de l'intensité de la mesure, qu'on est venu à traiter comme des temps forts tous les « *loca percussionis* » de la musique palestrinienne.

Et, dans le chant grégorien, quels résultats obtient-on en accentuant les notes qui coïncident avec les thésis rythmiques des rythmes élémentaires, sinon les effets déplorables que nous signalons à dessein dans l'exemple ci-dessous, et qui donnent au chant ainsi exécuté un caractère destructif de toute piété et de tout sens musical?


Pá-trém omni-pó-tentém fá-cto-rém cae-lí et térrae
ví-si-bí- li- úm ómni- um ét ín-vi- sí-bi- lí- úm :
Ét in unúm Domi-núm Je-súm Chri-stúm, etc...

(1) Cf. Gevaert : *Histoire et théorie de la musique*, p. 18.

(2) Les accents, placés ici au-dessus des notes affectées de l'appui rythmique, traduisent graphiquement les défauts d'exécution, produits par les coups de voix des chantres sur ces notes. Pour bien rendre cette pièce de chant, il n'y a qu'à l'exécuter sans tenir compte des accents conventionnels.

(*Note du Traducteur*).

Il n'y a pas à s'y méprendre : la mauvaise exécution du chan provient de la fausse interprétation de la théorie des anciens.

4° — Cependant, objecte-t-on encore, si le premier temps de l mesure n'est pas fort, comment fera-t-on pour distinguer le rythmes les uns des autres ?

S'il s'agit des rythmes simples, nous répondons qu'il n'est pa nécessaire qu'ils se distinguent les uns des autres : ils doivent s fondre dans la phrase, comme les ombres et les demi-teintes dan un tableau.

Quant aux rythmes plus importants, il y a différents moyen de les distinguer. Ces moyens sont :

— ou la *mora vocis, faible* ou *forte ;*

Exemples :

Mora vocis faible.

Mora vocis forte.

— ou bien, *un groupe de notes* ou neumes, comme dans la Com munion : *Memento verbi tui* reproduite plus haut ;

— ou bien encore, *le courant dynamique* qui vient expirer, par u *decrescendo,* sur la dernière syllabe.

Nous terminerons cet article, en faisant remarquer avec le savan Maître Vincent d'Indy, qu'il faut, à cause des désastreuses consé quences que cela peut entraîner, se mettre sans cesse en garde contre l'erreur grossière qui consiste à croire que le premier temp de la mesure (la thésis dans le chant grégorien) est toujours fort

La théorie qui combat cette erreur et qu'il est absolumen nécessaire de remettre en lumière, va soulever, sans nul doute, bie

les oppositions; mais si l'on étudie la question avec calme, sans parti pris, sans passion aucune, on finira par trouver justes et raisonnables ces barbarismes que l'on reproche à « l'ennemi même des barbarismes », Palestrina.

Je pourrais citer à l'appui de ce que j'avance l'exemple de nombreux musiciens qui, après l'examen sérieux des idées que nous venons d'exposer et des fondements sur lesquels elles reposent, y ont adhéré sans réserve. Qu'il me suffise de citer celui de M. Giulio Bas, l'auteur bien connu des accompagnements publiés par les Bureaux de la *Rassegna gregoriana*. M. Laloy qui parle de la conversion de ce Maître italien à la doctrine rythmique exposée par Dom Mocquereau dans la Paléographie musicale, le cite comme modèle de franchise et de caractère, pour avoir accepté la vérité une fois connue, et l'avoir suivie sans souci de sa propre personnalité.

ARTICLE VIII.

De la formation des phrases et des périodes musicales (1).

En étudiant, à l'Article VI, la constitution des incises et des membres de phrase, nous n'avons fait que préparer les matériaux qui doivent servir à élever l'édifice du rythme total ou de la phrase musicale complète.

De même que de l'union des syllabes se forment les mots, et de l'union des mots les incises et les membres de phrase, de même de l'union des membres de phrase jaillit la période musicale complète, « cette unité mélodique et rythmique supérieure vers laquelle tout doit tendre, pour laquelle existe, agit, vit et se combine tout ce que nous avons vu jusqu'ici : syllabes, rythmes-mots, incises et membres.

« Or, quels sont les moyens dont nous disposons pour atteindre ce but? Toujours les mêmes : *mélodie, dynamie, proportion harmonieuse entre les membres, et leur enchaînement* ».

Ce qui revient à dire que les moyens d'union des éléments qui entrent dans la formation d'une période musicale, sont au nombre de quatre :

le lien mélodique,
le lien dynamique,
le lien proportionnel,
et le lien d'articulation (2).

(1) Paléographie, T. VII, p. 269. et seqq.

(2) Nous ne nous sommes pas astreints, dans la traduction de cet Article, à la stricte littéralité du texte de l'auteur. Le sujet est tellement bien traité dans la Paléographie, que nous avons généralement préféré *citer* celle-ci que donner la traduction du texte espagnol. (*Note du Traducteur*).

1° Du lien mélodique.

« De même que le lien des membres, composant une période oratoire, dépend en grande partie de cette mélodie *sui generis* propre au discours, de cette chaîne de sons continus, indéterminés montants, descendants ; de même dans le chant grégorien, la succession intelligente et habile des sons sur plusieurs cordes récitatives, leur division en plusieurs dessins mélodiques limités par des cadences plus ou moins exclusives, forment un lien, une chaîne qui, traversant de part en part la trame de toute la phrase, en réunit toutes les parties pour n'en former qu'une mélodie, une période oratoire et musicale ».

En d'autres termes, le lien mélodique est la chaîne qui relie entre eux une suite de sons habilement combinés, de façon à ne former qu'une seule et même mélodie.

« La logique des sons, l'attraction mutuelle qu'ils exercent l'un sur l'autre, la beauté des intervalles employés ont produit ce résultat » (1).

« Mais quelle que soit la puissance du lien mélodique pour unifier les membres de la phrase musicale, ceux-ci ne peuvent obtenir tout leur effet synthétique que par l'adjonction d'un autre élément : la *force* ou *dynamie* qui, s'alliant à la mélodie, la suivant dans tous ses contours, lui prête, pour cette synthèse, un puissant secours ».

A l'enchaînement des sons doit se joindre l'enchaînement de leur intensité. De là, le lien dynamique.

2° Du lien dynamique.

a) *De quelle manière se fait l'enchaînement de l'intensité des sons dans la phrase musicale?*

Une phrase grégorienne, comme une période oratoire, se compose, comme nous l'avons vu déjà, de deux parties séparées par un point culminant. Dans la première partie, la voix monte peu à peu, faisant comme une espèce de *crescendo ;* et, dans la seconde elle redescend par un *diminuendo* qui la ramène à son point de départ.

La première s'appelle *protase* ou antécédente; et la seconde *apodose* ou subséquente (2).

(1) Paléogr. (Tom. cit.) p. 270.
(2) Combarieu. *Théorie du rythme*, p. 76.

Le point culminant de la phrase, celui où se trouve le *maximum d'intensité et d'acuité de la voix*, c'est celui de l'accent oratoire.

De même que, dans chaque mot, il y a une syllabe plus forte et d'autres plus faibles; dans chaque proposition, un mot, et, dans chaque période, une proposition, sur lesquels l'âme et la voix se manifestent avec plus d'énergie; de même, dans le chant grégorien, il y a, dans chaque période musicale, « un mouvement ascendant d'élan, d'effort, de gradation qui doit être accompagné, soutenu par une *progression dynamique* en rapport avec l'élévation mélodique, et un mouvement descendant de détente, d'apaisement, de repos qui doit être également accompagné, soutenu par une *décroissance dynamique* qui s'achève sur la dernière note » (1).

— Le point de jonction de ces deux mouvements se fait à l'accent principal ou à l'accent général; mais ce qui leur donne la vie et le relief, c'est la progression ascendante de *l'intensité des accents* et la régression sur la finale par une *décroissance dynamique*.

Le lien dynamique n'est que cela et rien que cela.

Aussi, l'on comprend qu'avec sa force synthétique, il prête à la mélodie un puissant secours. — Les *protases* et les *apodoses* gardent chacune leur caractère respectif de force ou de décroissance; et de plus, « par la courbe mélodique qui les caractérise, on peut leur faire reproduire les différentes émotions de l'âme : le désir, la convoitise, l'effort, le vouloir, l'assaut, dans le mouvement positif (ascendant); le renoncement, l'abattement, le retour sur soi-même, l'apaisement, dans le mouvement négatif (descendant) ».

— Cette courbe mélodique des *protases* et des *apodoses*, M. Combarieu lui a donné une forme ingénieuse qui fait songer, comme il dit, aux frontons des temples grecs.

Il importe souverainement, pour l'intelligence de cette partie du rythme, de dire avec le savant Professeur, que la connaissance de cette structure des membres de phrase avec leur point de jonction au point culminant de l'accent, est de la plus haute importance pour l'exécutant. Grâce à elle, la rythmique cesse d'être une discipline purement formelle et devient une science pratique.

Quant à la règle concernant le *crescendo* dans la ou les protases et le *diminuendo* dans l'apodose, elle est, dit encore le même

(1) Paléogr. (Tom. cit.) p. 274.

auteur, « la base de toute exécution musicale classique ». Nous ajouterons, nous, avec Dom Mocquereau, qu'elle est la base de toute exécution musicale grégorienne, et une condition essentielle de la liaison des membres et des périodes.

De tout ce que nous venons de dire il ressort clairement, que le lien dynamique est la subordination des accents à un accent principal du membre, et, en même temps, la subordination de tous les accents des membres, y compris l'accent principal, à un accent général ou central qui règle tous les autres.

b) *Où sont, dans la phrase musicale, l'accent principal et l'accent général?*

En musique, la chose n'est pas facile à fixer; les meilleurs rythmiciens sont souvent embarrassés. D'après M. Combarieu, la place de l'accent principal ne peut guère être déterminée que par le goût.

Dans le chant grégorien, c'est autre chose; et, bien qu'on ne puisse dans certains cas donner de solution précise, cependant, à cause de la marche naturelle de la mélodie, le problème est plus simple à résoudre.

« Dans le genre oratoire (1) la place des accents principaux est libre; elle peut varier au gré de l'orateur, parce qu'il a le choix de ses mélodies et de ses inflexions de voix : il peut donc, en suivant son goût, ses impressions, en calculant le but qu'il veut atteindre, mettre en lumière tel mot, telle proposition qu'il lui plaira.

« En musique, et surtout dans le chant grégorien, l'exécutant n'a pas la même liberté : le flux et le reflux de la mélodie lui indiquent la place normale, naturelle des accents oratoires (principaux et secondaires), en sorte que, s'il se laisse guider par elle, il fera ces accents comme spontanément ».

— D'après ces principes, on peut établir la règle suivante :

Dans les incises, comme dans les membres et dans les phrases, les accents principaux et généraux se placent dans le groupe arsico-mélodique le plus élevé, surtout si ce groupe contient un accent tonique.

N. B. Qu'on veuille bien se rappeler ici, en passant, que l'accent tonique est différent de l'ictus rythmique : le premier représente un son fort, tandis que le second, en soi, est indifférent à la force ou à la faiblesse du son, puisqu'il n'est qu'un appui de la voix.

1° Série d'exemples, en application de la règle qui vient d'être énoncée.

(1) Paléogr. (Tom. cit.) p. 275.

(1)
Euge sérve bó- ne in mó- di- co fi- dé- lis,
Euge sérve bó- ne in mó- di- co fi- dé- lis,
(1)
íntra in gáudi- um Dó- mi- ni tú- i.
íntra in gáudi- um Dó- mi- ni tú- i.

L'accent principal, dont nous venons de parler dans cet article, eut coincider ou ne pas coincider avec un ictus rythmique.

Dans l'exemple précédent, il coincide toujours. Dans le suivant, u contraire, la séparation de l'accent principal de l'ictus rythmique st très nette :

« La syllabe *dex* à l'élan, au levé du rythme ne porte pas d'ictus ythmique, ce qui ne l'empêche pas de servir d'accent principal au

(1) C'est la première note du *podatus* qui doit être principalement accentuée.

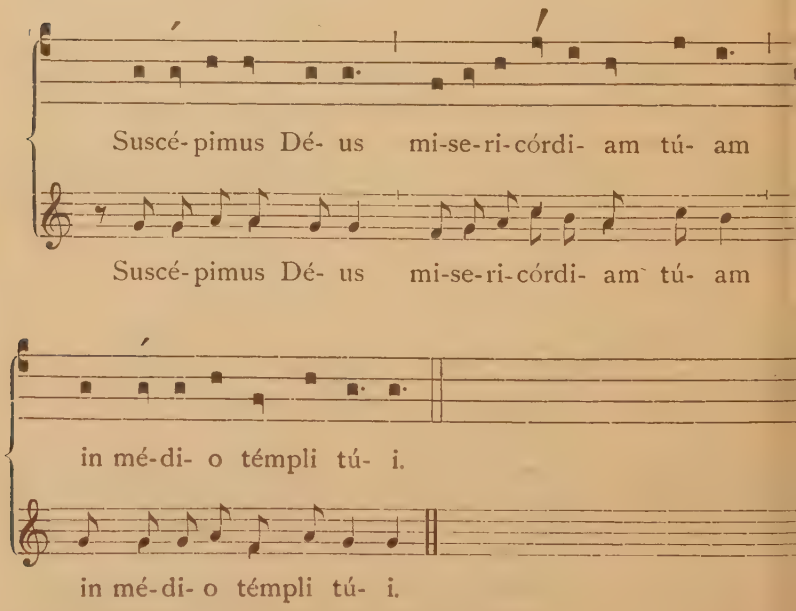
premier membre, à l'*apodose*, et même d'accent général pour tout la phrase.

« Cet exemple montre que si la période est tout entière descendante ou tout entière montante on doit toujours appliquer les mêmes principes, à savoir : *a*) l'intensité suit, dans son développement, la progression ou l'abaissement de la mélodie ; *b*) les accents principaux des membres, les accents généraux des phrases se placent d'après la règle ci-dessus énoncée » (1).

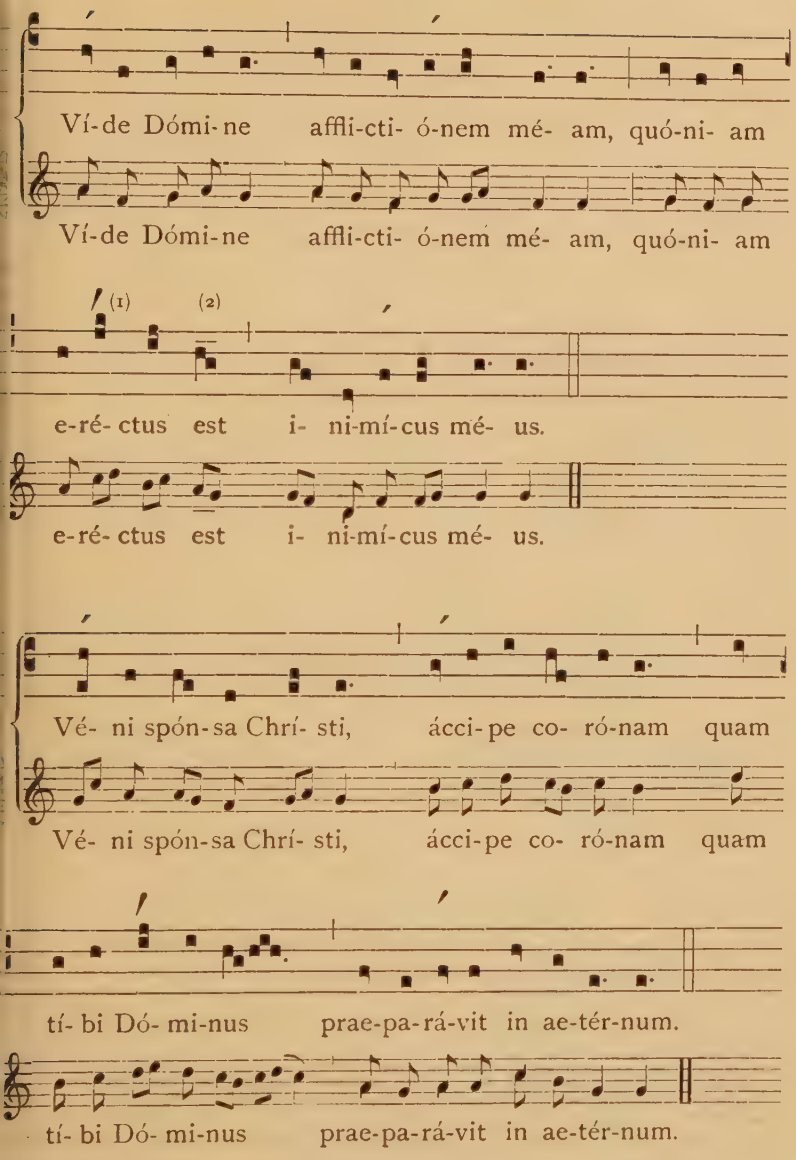
Enfin il peut y avoir dans les différents membres d'une période plusieurs *protases*. Toutes ces protases comportent une gradation mélodique et dynamique : elles doivent être modulées également d'après la règle énoncée plus haut.

2° Voici maintenant d'autres exemples qui serviront à rendre encore plus intelligible le lien dynamique, ou la place des accents de chaque membre et leur subordination à l'accent central de toute la phrase.

Les accents doivent être préparés par un *crescendo* suivi d'un *decrescendo*.

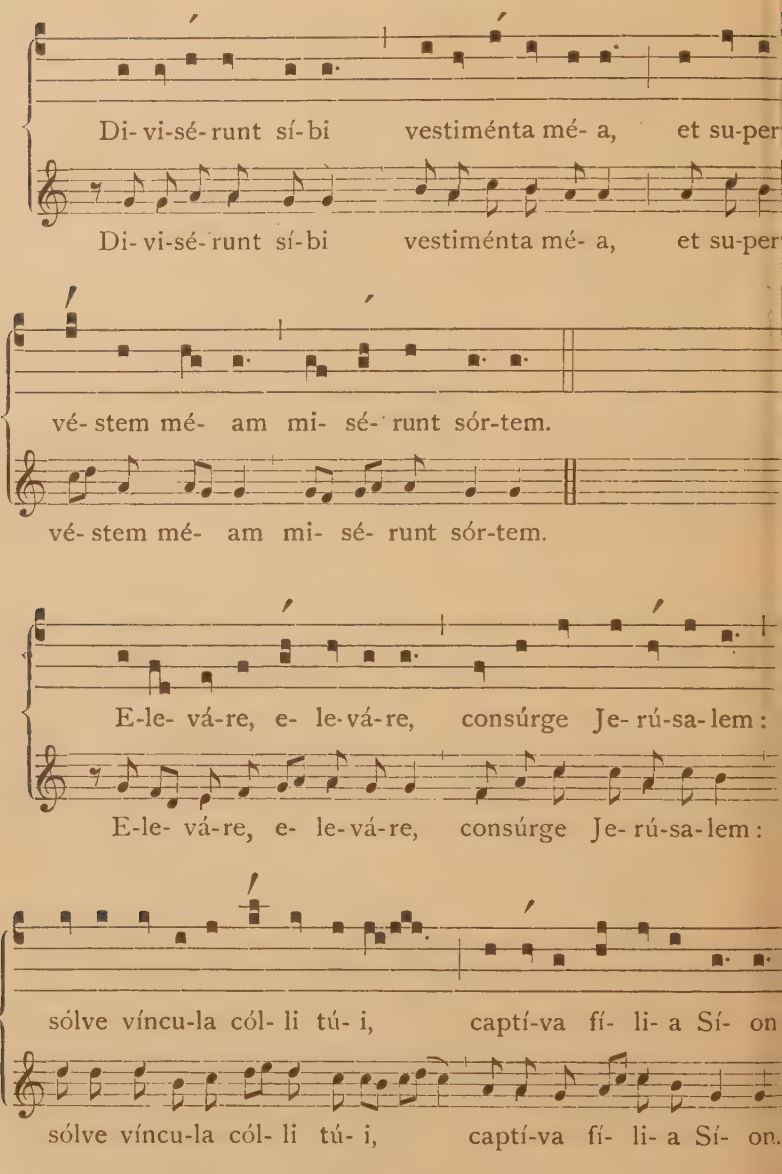


(1) Paléogr. (Tom. cit.) p. 277.


Ví-de Dómi-ne affli-cti- ó-nem mé- am, quó-ni- am
Ví-de Dómi-ne affli-cti- ó-nem mé- am, quó-ni- am
(1)
(2)
e-ré- ctus est i- ni-mí-cus mé- us.
e-ré- ctus est i- ni-mí-cus mé- us.
Vé- ni spón-sa Chrí- sti, ácci-pe co- ró-nam quam
Vé- ni spón-sa Chrí- sti, ácci-pe co- ró-nam quam
tí- bi Dó- mi-nus prae-pa-rá-vit in ae-tér-num.
tí- bi Dó- mi-nus prae-pa-rá-vit in ae-tér-num.

(1) A cet accent central, la première note doit être sensiblement accentuée, il en doit être de même dans les trois exemples suivants.

(2) Les deux notes de cette clivis doivent être un peu allongées, sans être pendant doublées.


Di- vi-sé- runt sí- bi vestiménta mé- a, et su-per
Di- vi-sé- runt sí- bi vestiménta mé- a, et su-per
vé- stem mé- am mi- sé- runt sór-tem.
vé- stem mé- am mi- sé- runt sór-tem.
E-le- vá-re, e- le-vá-re, consúrge Je- rú-sa-lem:
E-le- vá-re, e- le-vá-re, consúrge Je- rú-sa-lem:
sólve víncu-la cól- li tú- i, captí-va fí- li- a Sí- on
sólve víncu-la cól- li tú- i, captí-va fí- li- a Sí- on.

c) *Importance du lien dynamique.*

« Cette sage distribution de l'intensité dans toute la phrase es très importante, si l'on veut arriver à *une exécution intelligent*

ntelligible et agréable, en un mot, si l'on veut bien phraser, c'est-à-dire, observer la loi dynamique du rythme et donner au texte sacré l'importance qui lui est due.

« Supprimez cette subordination des accents, aussitôt la vie et l'unité disparaissent pour faire place à la mort et à la dislocation; il n'y a plus ni membres ni phrases, ou si l'on distingue encore ces divisions, elles ne sont plus que des tronçons inanimés. En vain les rythmes enchaînent-ils les mots aux mots, en vain la mélodie déroule-t-elle à travers les membres ses courbes les plus belles, ce n'est pas assez; il faut encore, pour arriver à la vie chaude, vibrante, cette gamme d'intensité, qui s'étend et pénètre dans toutes les parties de la phrase, qui les embrasse, les enveloppe et les lie dans une parfaite unité (1).

« Qu'elle vienne à manquer, la phrase reste froide et plate, les différentes parties sont mal ajustées, les membres languissent, et, dans son ensemble, la mélodie ressemble à ces personnes malingres, sans couleur, qui n'ont pas assez de sang et de vigueur pour soulever leurs membres étiolés » (2).

Et cependant, ils ne manquent pas ceux qui, au nom de la nature, veulent bannir cet élément vital de toute mélodie, pour lui substituer je ne sais *quelle égalité de force* ou *quel naturel*, comme ils disent. Ils prétendent imiter la nature et ils tombent « dans le genre précieux, dans une afféterie naïve et maniérée pire que toutes les exagérations auxquelles peut donner lieu la loi dynamique qui nous occupe » (3).

Mais il n'y a rien à craindre de ce côté-là dans le chant grégorien; car la loi essentielle de toute bonne exécution de ce chant est d'être absolument exempte de la moindre exagération. « La douceur, la suavité, l'onction, le calme inaltérable de la mélodie grégorienne, demandent que toutes les progressions et détentes dynamiques soient conduites avec mesure, discrétion et délicatesse ».

Ici, c'est le juste milieu qui est la perfection.

Donc, « point de crescendos rapides et éclatants, point de diminuendos subits, jamais une recherche quelconque d'effet, jamais surtout de contrastes proprement dits » : le naturel toujours, mais avec art, « des nuances, rien que des nuances, qui se lient, se fondent l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel » (4).

Un troisième lien non moins puissant que les liens mélodique et dynamique pour la formation de l'unité des phrases ou périodes musicales, c'est le *lien de proportion*.

(1) Paléogr. (Tom. cit.) p. 278.
(2) It. p. 274.
(3) It. p. 279.
(4) It. p. 279.

3° Du lien de proportion.

« Il ne suffit pas, en effet, de diviser une période en incises et en membres, il faut encore, pour charmer l'oreille, pour constituer la période dans son unité, que ces divisions soient proportionnées entre elles et en rapport harmonieux avec la phrase entière ».

Pour la beauté du chant, il faut donc qu'il y ait proportion entre les divers membres de la mélodie, et même entre les parties les plus petites à l'intérieur des membres, v. gr. les notes, les neumes. La proportion est une condition essentielle du rythme.

— Mais quelle est celle qui convient à la période grégorienne? Sera-ce la proportion artificielle de la versification métrique ou tonique, ou celle de la musique moderne?

Assurément non; ces sortes de proportion ne lui conviennent pas. La proportion qui lui convient est une proportion juste, harmonieuse, propre au discours et à la musique, puisque le rythme grégorien participe de l'un et de l'autre.

Cicéron, en parlant de la proportion qui doit exister dans le nombre oratoire, dit qu'elle repose sur une mesure, déterminée non par des règles fixes mais par le sentiment intime dont l'oreille est l'organe.

Et Guy d'Arezzo, en traitant dans son Micrologue (ch. 15e) de la proportion qui doit exister dans les syllabes et les neumes ou distinctions, fait remarquer que ces divisions, surtout les distinctions ou neumes, dont l'heureuse variété n'empêche pas la régularité, doivent, pour plaire au goût et à la raison, avoir entre elles un rapport de similitude : « *Rationabilis discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumæ neumis et distinctiones distinctionibus quâdam semper similitudine sibi consonanter respondeant* ».

— On peut donc définir le lien proportionnel : un rapport de similitude entre les groupes, les distinctions et les membres.

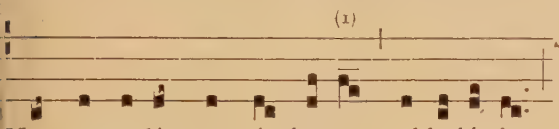
Cette similitude, en quoi consiste-t-elle?

Dans le nombre des sons et la proportion des pauses : « *aut in numero vocum, aut in ratione tenorum neumæ alterutrum conferantur atque respondeant.* ». (Guy d'Arezzo).

— De la proportion des pauses, nous en avons parlé quand nous nous sommes occupé des pauses d'abord (Ch. I. Art. 3e de cette seconde Partie), puis des incises et des cadences (Art. 6 et 7 du présent Chap.), nous n'avons donc à voir ici que celle qui regarde le nombre des sons.

Cette proportion dans *le nombre des sons* varie selon la nature des pièces de chant.

a) Dans les chants, appelés par Guy : *quasi métriques*, (metrici, procurati), il y a *proportion quasi exacte* dans le nombre des sons. C'est le cas d'un grand nombre d'Antiennes. Exemple :



Syllabes, Notes, Temps

20 22

Non vos re-línquam órphanos, al-le-lú- ia. 12

21 23

Vádo, et vé-ni- am ad vos, al-le-lú- ia. 12

17 19

et gaudé-bit cor véstrum, al-le- lú- ia. 11

Nous avons aussi un exemple de cette proportion dans les Antiennes : « Euge serve bone », « Veni, sponsa Christi » et « Elevare » données plus haut, et dans les Antiennes suivantes :

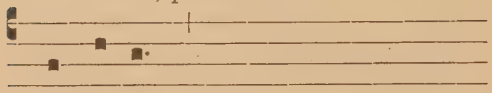
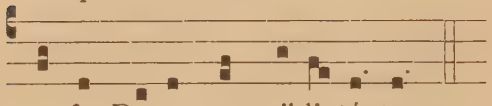
Sacérdos et póntifex	7	*Syllabes.*
et virtútum ópifex,	7	»
Pástor bóne in pópulo,	8	»
óra pro nóbis Dóminum.	8	»
Ecce sacérdos mágnus	7	»
qui in diébus súis	7	»
plácuit Déo	5	»
et invéntus est iústus.	7	»
O Crux benedícta,	6	»
quae sóla fuísti dígna,	8	»
portáre régem caelórum,	8	»
et Dóminum, allelúia.	8	»

etc. etc...

b) Dans les chants *quasi prosaïques* (prosaici), la *proportion, sans être aussi exacte*, n'en est pas moins harmonieuse et agréable à l'oreille, à cause de l'heureux mélange des membres relativement longs avec d'autres de deux ou trois mots.

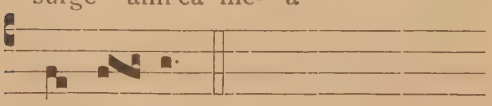
(1) Ces deux notes, dans l'exécution, doivent être un peu allongées, mais non doublées.

Exemple :

	Syllabes.	*Temps.*
		5
Dómi-ne,	3	
		9
sálva nos, per- í-mus :	6	
		4
ímpe-ra,	3	
		14
et fac De- us tranquil-li- tá- tem.	9	

Il faut bien le remarquer, en effet, la *proportion* est *essentielle* a nombre oratoire comme au nombre musical, mais non la proportio *égale* des membres.

Cependant le compositeur grégorien, désireux de donner à s phrases une proportion plus égale, se sert d'une combinaison d sons pour allonger un membre trop court. — Le quatrième membr de l'Antienne suivante nous en donne un délicieux exemple :

	Syllabes.	*Temps.*
		10
Iam hí- ems tránsi- it	6	
		11
ímber á-bi- it et re-cés-sit:	9	
		11
súrge amí-ca mé- a	7	
		8
et vé- ni.	3	

4° Du lien d'articulation.

« Outre les liens mélodique, dynamique et proportionnel que nous venons d'expliquer, il en existe un autre que nous ne pouvons passer sous silence, bien qu'il soit moins important : c'est le lien d'articulation, ainsi appelé parce que son action se fait sentir entre les incises et les membres, au point précis de leur jointure.

Ce lien d'articulation, c'est la *mora vocis.*

« Pour bien faire la *mora vocis* entre deux incises ou deux membres moins importants, c'est-à-dire, la *mora vocis sans respiration*, il faut se rappeler que la note allongée par elle remplit deux fonctions : elle *termine* un membre, elle *conduit* au suivant. Elle transmet, par conséquent, la vie d'un membre à l'autre ; le courant vital de la mélodie et du rythme passe par elle ; elle doit s'en ressentir. Il ne faut donc pas l'exécuter froidement, sous le beau prétexte qu'elle n'est qu'une tenue de la voix.

« Conformément à ce premier caractère, la *mora vocis* doit être *douce, suave*, afin de donner ainsi le sentiment du repos; mais à peine s'est-elle posée, qu'elle entre aussitôt dans sa seconde fonction qui est d'unir le membre précédent au suivant, et alors elle doit préparer cette transition, en s'adaptant au début du nouveau membre, en en prenant pour ainsi dire d'avance la couleur, la physionomie.

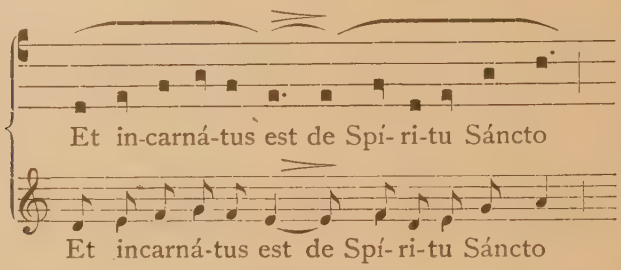
« La fin de la *mora vocis* sera donc en rapport avec la force dynamique, avec la valeur de la première note du début; elle doit se fondre avec elle, s'adapter à elle.

« Si le nouveau membre commence par une note forte, le timbre de la voix se terminera par un leger *crescendo*, comme dans le premier membre de l'exemple suivant ; s'il commence par une note faible, il s'y adaptera par un léger et délicat *decrescendo.*

Exemple :

A
B
C
Cantá- te Dómi- no cán- ti- cum nó-vum laus é- ius
Cantá- te Dómi- no cán- ti- cum nó-vum laus é- ius
ab extré-mis térrae.
ab extré-mis térrae.

Autre exemple de ce dernier cas (C) :



« Cette règle vaut principalement pour les *moræ vocis sans respiration*, quand il s'agit d'unir entre eux les incises ou petits membres ; mais quand, entre des membres plus importants, la *respiration est nécessaire*, la *mora vocis distingue plus qu'elle ne lie ;* elle doit donc, dans ce cas, être d'une douceur voisine du repos.

« Tel est, dans l'exemple « Cantate Domino », le membre indiqué par un B.

« Ces nuances si délicates de *crescendo* et de *decrescendo* peuvent être comparées à l'huile qui diminue les frottements entre les rouages de la machine, ou encore à la synovie, cette huile vivante qui adoucit et favorise le jeu de nos membres » (1).

ARTICLE IX.

Solesmes et les adversaires des théories rythmiques de cette célèbre Ecole de chant.

On connaît maintenant les théories rythmiques de l'Ecole de Solesmes. Par l'exposé très fidèle et très net qu'en a fait l'auteur, on a pu se convaincre que loin d'être un système, éclos du cerveau d'un artiste, elles sont, au contraire, fondées sur la nature des choses et conformes aux exigences de l'art grégorien.

S'il n'en était pas ainsi, est-ce que les moines de Solesmes seraient arrivés à faire de leurs théories rythmiques sur le chant une application aussi naturelle et aussi parfaite ?

Que ceux qui contredisent ou combattent nous indiquent les procédés à suivre, pour exécuter le chant grégorien avec un art plus consommé ; et alors, nous pourrons juger de la valeur de leur système par l'application plus appropriée qu'ils nous en feront. Mais, tant qu'ils ne nous apporteront que des critiques mal fondées,

(1) Paléographie, T. VII, p. 294 et 295.

passionnées ou personnelles, nous croyons, surtout dans une Méthode de plain-chant, que c'est perdre son temps que de s'y attarder.

La puissance convaincante des théories rythmiques de Solesmes est dans leur exposition pure et simple. Elles n'ont pas besoin d'être défendues : elles se défendent suffisamment elles-mêmes.

Cependant, par respect pour notre cher Confrère de Montserrat qui, sans vouloir faire de polémique, a cru devoir répondre aux critiques formulées contre la célèbre Ecole, nous reproduisons, sans aucun commentaire, les lignes qu'il a écrites sur ce sujet.

Nous voici donc arrivé, par l'étude successive des éléments constitutifs du rythme et de leurs fonctions diverses, à former une phrase musicale grégorienne, et cette étude ne peut que conduire à une exécution aussi parfaite que possible du chant grégorien.

En êtes-vous bien sûr, disent aussitôt les partisans des critiques formulées contre les théories rythmiques de l'Ecole de Solesmes? croyez-vous que, pour bien chanter, il faille tenir rigoureusement compte des combinaisons savantes exposées dans votre travail? Tout cela est très beau en théorie ; mais, dans la pratique, à quoi aboutissez-vous, sinon à un chant maniéré et puéril, ou bien, à un chant dont l'exécution, si elle est réussie, est en opposition formelle avec la théorie?

Quant à la théorie elle-même, elle diffère de celle de Dom Pothier qui en a été le premier initiateur, et s'écarte de la vraie tradition par suite des infiltrations de l'esprit français qui s'y sont glissées. Les théories actuelles de l'Ecole de Solesmes ont, quoiqu'on en dise, une tendance prononcée à franciser les mélodies grégoriennes plutôt qu'à leur laisser leur véritable caractère.

Voilà les critiques.

Elles sont spécieuses ou affirment sans preuve. La vérité demande qu'il y soit répondu, dans la mesure où nous pouvons le faire dans le présent traité.

— Et d'abord, au sujet du reproche que l'on fait au chant de Solesmes d'être affecté et maniéré, on demandait un jour à un de mes amis qui est allé plusieurs fois à la célèbre Abbaye, pour étudier le chant grégorien, si ce reproche était exact. « Non seulement il n'est pas exact, répondit-il, mais l'affectation est tout ce qu'il y a de plus opposé au véritable esprit de Solesmes. Moi-même, qui vous parle, j'ai été plusieurs fois repris par Dom Mocquereau, pour mettre trop d'expression dans l'exécution du chant. Le naturel, mais le naturel, uni au sentiment profond de la mélodie et du texte, telle est la loi qui préside au système de l'Ecole. Il n'y a pour penser et parler autrement que ceux qui n'ont jamais entendu le chant de Solesmes. Si ce chant, tout en gardant la majestueuse

sévérité de la mélodie, renferme des nuances d'exécution si belle et si délicates, cela provient non pas de l'opposition qui exist entre la théorie et la pratique, mais du soin et de la perfection ave lesquels on applique les règles de la théorie ».

Tous ceux qui ont eu la bonne fortune de savourer sur place l chant des moines bénédictins, ne s'expriment pas autrement.

On n'a, pour s'en convaincre, qu'à lire « *Sept jours à Solesmes* par M. B. d'Agen; « *A Solesmes, chez les moines exilés à l'île d Wigth* » par le P. de Santi, S. J.; « *Le chant grégorien dans cin nations d'Europe. Notes de voyage* » publiées en 1906 par M. Rue maître de chapelle de la Cathédrale de Gérone (Catalogne), e l'article que M. Filson Jonny a, sous forme « *d'impressions* » écri en Avril 1904 dans le Daily Mail.

— La seconde critique que l'on formule contre l'Ecole actuell de Solesmes, c'est de s'être écartée de l'ancienne, c'est-à-dire, pou parler clairement et à découvert, de celle de Dom Pothier.

Formuler ainsi la critique, c'est opposer les *Mélodies grégorienn* à la *Paléographie musicale*, et faire d'une question purement scien tifique une question de personnes. Or, rien de plus maladroit, d plus injuste et de plus faux que cette manière d'apprécier deu œuvres qui, au lieu de se séparer, se complètent au contraire l'un l'autre.

La Paléographie musicale, en effet, quand on l'envisage dans so ensemble, n'est que le développement des principes généraux, pos dans les Mélodies grégoriennes. Que s'il y a, dans l'enseignemen de la Paléographie, des parties qui semblent avoir échappé à l sagacité de l'auteur des Mélodies grégoriennes, et qui, en passan par les mains de ses continuateurs, sont devenues de vrais chefs d'œuvre scientifiques, est-ce que la gloire de Dom Pothier en es amoindrie pour cela? et aura-t-on le courage, parce que Solesme est ici directement en cause, de refuser à une science qui, avec le Mélodies n'était qu'à son début, le droit d'être entré résolumen dans la voie du progrès et de la perfection.

Que les critiques qui exposent avec tant d'assurance, des idée qu'ils se gardent bien de prouver, relisent attentivement le 7e volum de la Paléographie musicale et ils verront comme Dom Mocquerea s'applique à montrer précisément l'unité qui existe entre son ensei gnement et celui de Dom Pothier. S'ils ne sont pas satisfaits, qu'il lisent alors les ouvrages suivants qu'ils ne doivent certainemen pas connaître et que nous nous faisons un plaisir de leur signaler « *Essai sur l'Archéologie musicale au XIXe siècle* » par M. Comba rieu, (Alphonse Picard, Paris 1897), et « *L'œuvre de Solesmes dan la restauration du chant grégorien* », par Dom Paul Cagin, biblio thécaire de Solesmes.

— Une autre critique, dirigée contre l'Ecole bénédictine, est celle-ci : « Les théories rythmiques de cette Ecole s'écartent de la tradition et se ressentent de l'esprit français ».

Cette critique est plus sérieuse, parce que c'est ici tout le système que l'on attaque. Mais sur tous les points que les opposants n'admettent pas et combattent, l'arsis et la thésis v. gr., les rythmes par contraction, l'intensité des cadences et les signes rythmiques, il y a eu des défenses telles, qu'elles satisfont, à notre avis, les plus exigeants et infligent à l'adversaire des coups dont il a dû ressentir les mortelles meurtrissures.

Parmi ces défenses celles qu'on lira avec le plus de profit sont : « *Le rythme grégorien* », de M. Giulio Bas ; « *Le Décret du 14 Février 1906 de la C. des R. et les signes rythmiques de Solesmes* » par Dom Mocquereau, et « *Le nouveau Manuel grégorien* », par M. Gaborit, maître de chapelle de la Cathédrale de Poitiers.

— Enfin une dernière critique, dirigée contre l'Ecole de Solesmes, a trait non plus à son enseignement, mais aux mélodies, telles que les Bénédictins les ont reproduites et qu'ils ont décorées, dit-on, du nom de grégoriennes. Ces mélodies enfreignent les règles de la prosodie latine, et, si elles ne sont pas arrangées à la française, elles ne respirent néanmoins que l'esprit d'une Ecole, celle de S. Gall, d'où elles ont été tirées.

Ceux qui disent cela paraissent ne pas soupçonner les connaissances très étendues que suppose l'interprétation de manuscrits tels que ceux de S. Gall. — Ils ne se rendent pas compte non plus de la manière dont sont conduites par les Bénédictins de Solesmes les études de chant grégorien.

Décidément il leur manque d'avoir été à Appuldurcombe. Nous ne pouvons trop les engager à y aller.

Puisqu'ils sont les chauds partisans de la haute critique en fait de chant, là, en compagnie de moines, ils seront pleinement satisfaits.

On leur montrera d'abord la plus belle collection qui existe de manuscrits de chant de toute époque et de tout pays ; puis on leur dira comment, à l'aide de tant de matériaux si précieux et grâce à l'intelligence pratique qu'on a fini par en avoir, on est à même à Solesmes, non seulement de faire œuvre critique la plus complète et la plus sûre que l'on puisse désirer, mais encore de traiter des questions scientifiques bien supérieures aux connaissances personnelles de leurs contradicteurs.

C'est la forte impression qu'avait eue M. le Chanoine Grospellier, lors de la réunion, en 1904, à Appuldurcombe, des membres de la Commission Vaticane dont il fait lui-même partie, en qualité de Consulteur. Il l'a loyalement exposée dans une brochure intitulée :

« *Appuldurcombe et la réunion de la Commission grégorienne, le 6-9 Septembre 1904* ». Pourquoi M. Grospellier a-t-il changé d'avi depuis? c'est ce que nous nous garderons bien de lui demander e ce que nous ne tenons pas du tout à savoir.

Nous aimons mieux pour l'édification et le profit du lecteur lu recommander encore deux opuscules : « *L'Ecole grégorienne d Solesmes. Sa méthode critique* », par Dom Mocquereau, e « *L'Œuvre de Solesmes dans la Restauration du chant grégorien* de Dom Cagin, cité plus haut.

A toutes ces critiques, dirigées contre leur œuvre scientifique e artistique, que répondent les moines de Solesmes ?

Rien. Ils s'en tiennent à leur fière devise : « *Res, non verba* », de actes et peu de paroles. Ils savent ce qu'ils font et où ils vont Qu'on les suive ou qu'on ne les suive pas, ils s'en inquiètent for peu : ils n'ont en vue que la gloire de Dieu et l'utilité de l'Egliso et ils continuent imperturbablement leur marche...

— Encore une question, et nous terminons cet article.

Est-ce possible, en suivant la Méthode de Solesmes, d'arriver une parfaite exécution du chant grégorien?

Tout dépend des éléments dont on dispose ; mais il est certai que si l'on étudie cette Méthode avec tout le soin qu'elle mérit et si l'on s'efforce d'en faire, dans l'exécution du chant, un application vraiment intelligente, raisonnée et sérieuse, on arriver à des résultats tout à fait surprenants.

C'est, pour atteindre ce résultat pratique, que nous allons donne dans le chapitre suivant, un résumé de règles pratiques, basées su l'étude que nous avons faite de la lecture du latin et du rythme.

CHAPITRE TROISIÈME.

Règles pratiques pour l'exécution du Chant grégorien traditionnel.

Il y a, dans le Chant grégorien, deux choses à considérer : le *texte* et la *mélodie*.

I.

LE TEXTE.

Dans tout mot latin portant l'accent (et de ce nombre sont, comme nous l'avons vu plus haut, Art. 2e, Ch. Ier de cette IIe Partie, tous les mots qui ont par eux-mêmes un sens propre et distinct) il faut tenir compte — de la *syllabe accentuée*, en la mettant en relief par une légère impulsion de la voix, sans la prolonger; — de la *syllabe finale* qui doit être toujours faible, non muette, et d'une durée plus ou moins longue, selon qu'elle termine un membre de phrase ou la phrase elle-même; — enfin des *syllabes ordinaires* qui, n'ayant pas d'accent, se prononcent naturellement et avec netteté et clarté.

Agir ainsi, c'est l'unique moyen de rendre le texte intelligible.

II.

LA MÉLODIE.

Pour l'exécution de la mélodie, il faut distinguer entre la *note simple*, la *note composée* et les *pauses*. De là, trois paragraphes.

1° De la valeur de la note simple.

La note simple (■ punctum quadratum, ou 𝅘𝅥, en notation musicale) tire sa valeur de la syllabe qu'elle affecte.

Elle a, par conséquent :

la valeur de l'accent, si la syllabe est accentuée;

la valeur de la finale, si la syllabe termine un mot, un membre de phrase ou une phrase ;

la valeur de la simple récitation, si la syllabe n'est ni accentuée, ni finale.

2° De la valeur des notes dans les groupes ou neumes.

La note composée (*groupe de notes*, *formule* ou *neume*), vari quant à sa *forme*, et quant à sa *valeur*.

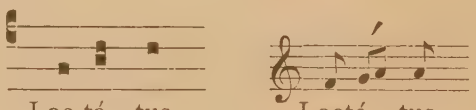
Quant à sa *forme*, il est de toute évidence que, quelles que soien les formes des groupes ou neumes, elles ne sont que les combi naisons diverses d'un seul élément, la *note simple* qui en est comm le facteur principal. — Pour s'en rendre compte, on n'a qu'à recou rir au tableau que nous avons donné au Ch. 6 de la Ire Partie toutes les formes des neumes y sont reproduites.

Quant à la *valeur* de la note composée, elle dépend, aussi bie pour l'intensité que pour la durée, de la place que les notes occu pent dans le groupe. Or, selon que les notes se trouvent au com mencement, au milieu ou à la fin d'un groupe, leur valeur inten sive et quantitative est modifiée de la manière suivante.

A. — *Valeur des notes au* commencement *d'un groupe.*

1° En règle générale, la première note d'un groupe a la valeu de l'accent, si elle correspond à une syllabe accentuée.

Exemple :



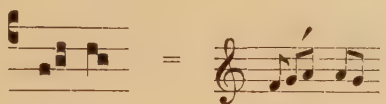
Excepté :

a) Quand, sous une syllabe accentuée, deux neumes se ren contrent pour former un *pressus*, parce qu'alors la première not du premier neume perd son accent et le transfère à la second (première du pressus), la première note du pressus étant celle qu porte l'*ictus* (1).

Exemple :

(1) Nous avons, en parlant du rythme dans les neumes (Art. 3. Ch. II suffisamment expliqué ce que c'est qu'un *ictus* et comment il peut être *arsiq* ou *thétique*. Au besoin, nous renvoyons à cet Article.

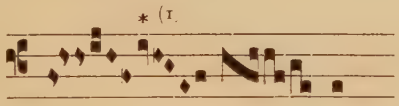
[b]) Quand le groupe est un *salicus*, parce qu'ici encore c'est la seconde note et non la première qui porte l'ictus.

Exemple : 

[c]) Quand il y a *mora vocis* sur la seconde note d'un *podatus* ou d'une *clivis*, car alors l'accent et l'ictus rythmique se font sur cette note et non sur la première, bien qu'elle corresponde à une syllabe accentuée.

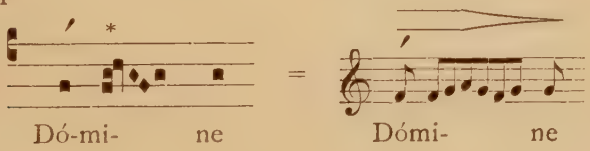
Exemple :

[d]) Enfin quand, sous la syllabe accentuée, la première note d'un groupe est précédée d'un *ictus*, c'est la seconde note de ce groupe qui porte l'ictus, et non la première, parce qu'autrement il y aurait deux ictus de suite.

Exemple : 

2° La première note d'un groupe n'a que la valeur de simple émission, lorsqu'elle coïncide avec une syllabe ordinaire.

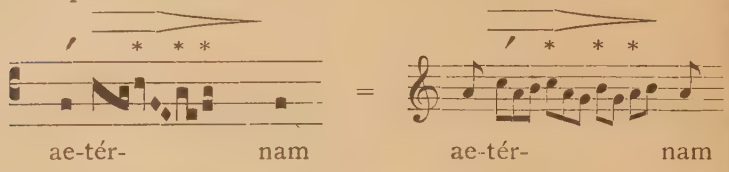
Exemple :



3° Elle n'a également que cette valeur de simple émission ou d'impulsion initiale, si elle vient après un groupe appartenant à la même syllabe, quoique celle-ci soit accentuée.

(1) L'étoile indique l'endroit où le cas se produit.

Exemple :



N. B. Dans ce dernier cas principalement, qu'on veuille bien pour la sage distribution de l'intensité, se rappeler ce qui a été di au sujet de la progression et de la régression dynamiques, p. 10 et seqq.

(EXÉCUTION SPÉCIALE DE QUELQUES NEUMES.)

— La double *virga* ou *bivirga* ( ) n'indique pas par elle-mêm une intensité dans le son.

— L'*apostropha* ( ) ne s'emploie jamais seule : il y en a toujour une ou deux autres à la suite de la première. Elle équivaut, dan son exécution, à un son que, par un *crescendo* et *decrescendo*, o prolonge plus ou moins selon le nombre des apostrophes, la qualit de la syllabe ou la place qu'elle occupe dans la mélodie.

Quand différents groupes de distropha ( ) ou de tristropha (se suivent dans la mélodie, on marque le commencement de cha cune par une nouvelle impulsion plus ou moins perceptible, selo le cas signalé précédemment.

Exemple : et :

Dó- mi-ne Dómi- ne

— Le *pressus* ( ) indique un son plus ou moins fort, suivan la qualité de la syllabe à laquelle il correspond et la place qu'i occupe dans la phrase musicale.

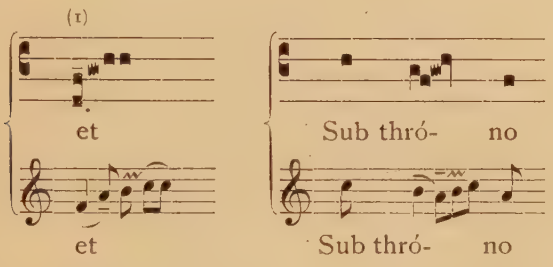
— L'*oriscus* ( ) est toujours faible. La note qui le précède es toujours marquée par un *ictus* plus ou moins perceptible, selo le cas.

Exemple :

— Le *quilisma* ( ) lui, a un effet rétroactif, en ce sens que, tout en gardant comme les autres notes sa valeur propre, il agit sur *la*

ote qui le précède, de telle sorte que, dans l'exécution de celle-ci, mouvement soit légèrement retardé. — Mais s'il est précédé un podatus ou d'une clivis, la première note de ce podatus et de ette clivis est doublée, et la seconde légèrement allongée, mais ns être doublée.

Exemple :



B. — *Valeur des notes au* milieu *d'un groupe.*

Les notes placées au milieu d'un groupe dépendent absolument l'impulsion donnée à la première note de ce groupe; mais uelle que soit cette impulsion, les notes doivent être coulées et ou martelées.

Exemple :

— Si un neume se compose de plus de trois notes, on peut, naque deux ou trois notes, se permettre une *nouvelle impulsion la voix :* les circonstances le déterminent elles-mêmes.

Exemple :

(1) Le petit trait (—) indique la prolongation de la note.

— Il faut éviter cependant de faire deux *ictus* de suite : ces deux ictus briseraient le rythme.

Exemple :

C. — *Valeur des notes à la* fin *d'un groupe.*

La note finale d'un groupe diffère en valeur, suivant la place que ce groupe occupe dans la mélodie. En conséquence :

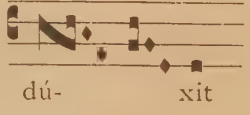
1° Si elle est enclavée dans les syllabes d'un mot qui en a plusieurs, elle n'a pas plus de valeur qu'une note ordinaire. Il ne doit donc pas y avoir le moindre retard de la voix sur les finales des différents groupes du même mot. Les anciens ont donné à cette *règle*, le nom de *Règle d'or.*

En voici un exemple : l'étoile indique la finale des groupes.

2° S'il y a *deux groupes de notes sur la même syllabe,*

— ou ces deux groupes sont intimement unis ou bien encore séparés l'un de l'autre par un espace de la moitié d'une note comme dans la syllabe *ta* de l'exemple précédent ; dans ce cas, le retard qui se fait sur la finale du premier groupe est imperceptible.

— ou bien les deux groupes sont séparés par un blanc de la largeur d'une note,

Exemple : 

alors la note finale du premier est longue et équivaut à une noire en musique moderne (1).

(1) Cette seconde règle n'a d'utilité que pour les éditions qui n'ont pas les signes rythmiques.

Ceux qui ont entre les mains les dernières éditions avec les signes rythmiques ou *romaniens* (du nom du moine *Romanus*, le fondateur de la célèbre Ecole de S. Gall qui en eut le premier l'idée), nous nous permettrons de leur faire remarquer que les *blancs qui séparent deux groupes de notes sur une même*

Quand le blanc dont nous parlons est précédé d'un *podatus* ou d'une *clivis*, on double les deux notes du podatus ou de la clivis, ou bien on fait un léger retard sur les deux notes ou sur la dernière seulement : tout cela dépend des circonstances.

3° Si dans un même membre de phrase, la note finale d'un groupe précède immédiatement un autre mot, il faut faire en sorte de la rendre avec netteté, mais sans l'allonger, pour qu'on ne la confonde pas avec la première syllabe du mot qui vient après.

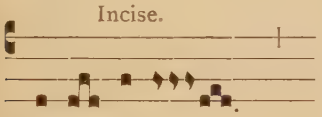
Exemple :

te- staméntum pá- cis

4° A la fin d'un membre de phrase ou d'une phrase entière, la note finale est doublée.

Exemple :

Incise.

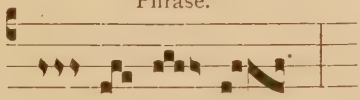


Re-sur- ré-xi

Membre.

te-cum sum

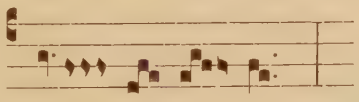
Phrase.



al- le- lú- ia :

5° Si le groupe qui précède une pause est composé de deux notes, d'une clivis v. gr., les deux notes sont doublées.

Exemple :



al- le- lú- ia.

---

syllabe, n'indiquent pas de retard dans le mouvement, mais seulement un renouvellement plus ou moins accentué de l'impulsion initiale.

Les retards sont marqués par le point de la *mora vocis*, comme on le verra dans les pièces de chant que nous donnons dans la *troisième Partie*.

3° Des pauses et de leur durée.

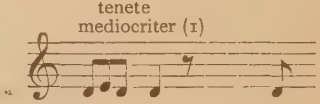
Dans le chant grégorien, on distingue la *grande :* la *moyenne :* et la *petite pause :* et la *mora vocis.*

1° — Pour la *grande pause*, elle se fait, en règle générale, par un ralentissement du mouvement à partir des 2, 3 et 4 dernières notes, c'est-à-dire, à partir du pénultième ou de l'antepénultième ictus rythmique.

De plus, on double la dernière note, ou les deux dernières notes, si elles se trouvent sur le même degré de l'échelle.

— La grande pause ne dure que le temps que prendrait l'exécution d'une note ( ) dans le mouvement ralenti.

Exemple :



On reprend ensuite le premier mouvement.

— La *pause entre les deux chœurs*, indiquée par la double barre n'est pas plus longue que la grande pause (2).

— La *pause finale*, se fait comme la grande pause, mais le ralentissement est plus marqué, surtout s'il s'agit d'une phrase importante.

— Le temps de silence entre le ℣. et le ℟., entre la fin d'une Antienne et le commencement d'une autre, entre le chant de l'hebdomadier et celui du chœur, en un mot, entre deux pièces liturgiques, est le même que celui de la grande pause.

---

(1) Ralentissez légèrement.

(2) La double barre, employée dans l'édition 1895 de Solesmes, pour indiquer les intonations, a été, dans les dernières éditions, très heureusement remplacée par une étoile intercalée dans le texte. Le chœur, à la reprise de la pièce de chant, n'a donc aucune pause à faire après les intonations, à moins qu'elle ne soit indiquée par une petite barre ou le point de la *mora vocis;* et alors, qu'on veuille bien se conduire comme nous allons le dire, en parlant de ces deux cas spéciaux.

2° — Pour faire la *pause moyenne*, on double la note ou les deux notes précédentes. Mais, comme c'est à cette pause qu'ordinairement on respire, il faut, pour cette respiration, prendre sur la durée de la dernière note, afin de ne pas rompre l'équilibre et la proportion entre les divers membres.

Si le groupe qui précède la pause est un *podatus* ou une *clivis*, les deux notes sont doublées; mais la dernière, en vertu de la pause et de la respiration qui s'y fait, perd, comme nous venons de le dire, une partie de sa valeur.

3° — A la *petite pause*, on se conduit comme à la moyenne. Cependant si l'on peut se dispenser de respirer à cette pause, c'est mieux.

Quand, dans les éditions qui ont les signes rythmiques, la note qui précède la petite pause n'est pas *pointée*, c'est une preuve qu'il n'y a pas à faire de pause à proprement parler. Alors, on se contente d'allonger d'une manière presque insignifiante la dernière note. Cet allongement de la note n'est même pas nécessaire, si, avant la pause, on a un *podatus* ou une *clivis* au lieu d'un *punctum quadratum*.

Dans les deux cas, si l'on a besoin de respirer, la respiration doit être prise sur la durée de la dernière note.

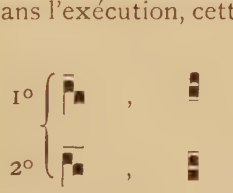
4° — La *mora vocis*, ou petit point placé à côté d'une note qui n'est suivie d'aucune barre de division, se fait en doublant la note qui en est affectée.

Ici encore, si l'on a besoin de respirer, la respiration se prend sur le temps de la note pointée. Il faut cependant, par de fréquents exercices, s'habituer à retenir sa respiration. C'est un défaut, dans l'exécution du chant, d'être obligé de respirer trop souvent.

N. B. Voici maintenant pour ceux qui font usage de l'édition vaticane avec les signes rythmiques de Solesmes, la valeur de quelques autres signes que nous n'avons fait que mentionner au ch. 6 de la Ire Partie.

— La *virgule :* est un signe de respiration qui se prend sur le temps de la note qui la précède.

— Le *petit trait horizontal* (—), au dessus ou au dessous d'une note, indique que, dans l'exécution, cette note doit être légèrement allongée.

Exemple : 

Dans le premier exemple, il n'y a que la note marquée d'un qui est légèrement allongée ; dans le second, au contraire, les deu notes sont légèrement allongées.

— L'*épisème :* (,), ou petit trait vertical placé à côté des note indique les ictus rythmiques, mais sans donner aux notes plu d'intensité qu'elles n'en ont par elles-mêmes.

Il faut en dire autant du signe équivalent : , , que l'o trouve dans les éditions en notation musicale moderne. Au lieu d point qu'ils avaient mis jusqu'ici vis-à-vis de la note, au-dessu de la portée, les Bénédictins de Solesmes, dans les éditions de l Vaticane en notation musicale, lui ont substitué ce petit sign susmentionné.

Telles sont, en résumé, les règles pratiques du chant grégorie sur la valeur des notes dans les neumes et la durée des pause Nous allons les compléter dans le Chapitre suivant.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Du Rythme des Psaumes et des Hymnes.

ARTICLE I.

DU RYTHME DES PSAUMES.

I. — De la Psalmodie en général.

— La *psalmodie* est le chant des Psaumes et des Cantiques d l'Eglise.

— Les *Psaumes* se divisent en versets, et, les versets, en deu parties ou hémistiches, indiquées dans les livres liturgiques par u astérisque (*)

Exemple :

1. Dixit Dominus Domino meo : *
2. Sede a dextris meis.

Quelques versets ont même quelquefois, dans la première e la seconde partie, une subdivision qui est marquée par une († Dans le rite monastique, cette subdivision n'existe que dans l première partie du verset.

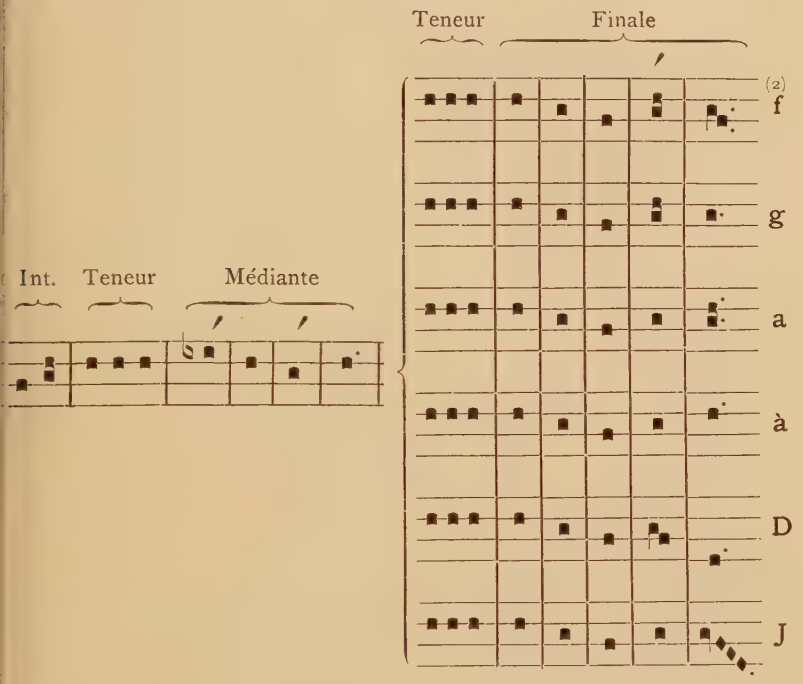
— On distingue dans une formule psalmodique : l'*intonatio*

teneur ou médiante, et les *cadences* à savoir : la *médiante* et la *terminaison* ou *finale*.

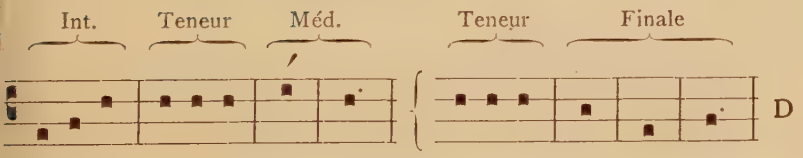
Il existe, pour chacun des huit modes grégoriens (1), une formule mélodique spéciale qui se répète à chaque verset dans le chant des Psaumes. A ces huit mélodies s'en ajoute une neuvième : celle du *Ton peregrinus*.

Voici, dans l'ordre des modes, le tableau de chacun d'eux avec leur *intonation*, leur *teneur* et leurs *cadences* respectives :

Premier Ton.



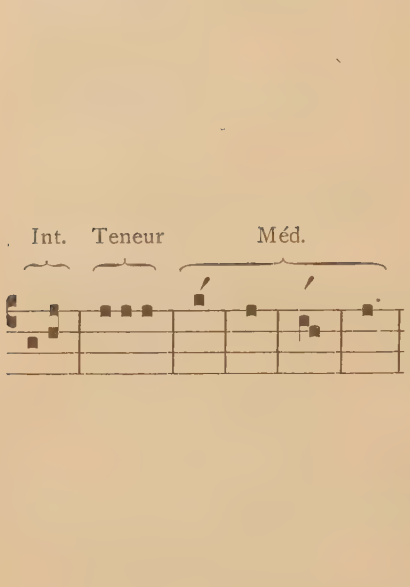
Deuxième Ton.



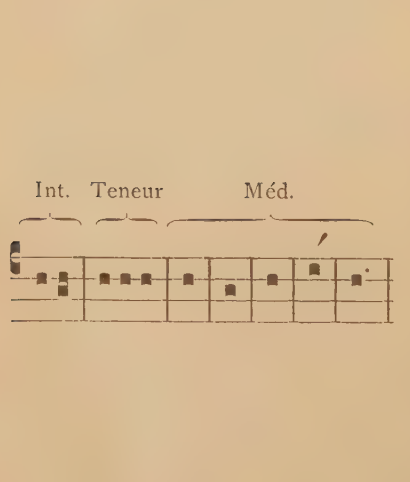
(1) Le tableau des huit modes grégoriens a été donnné au Ch. 5e de la 1re Partie, p. 40.

(2) Voir plus loin, au paragraphe des cadences, la signification de ces lettres.

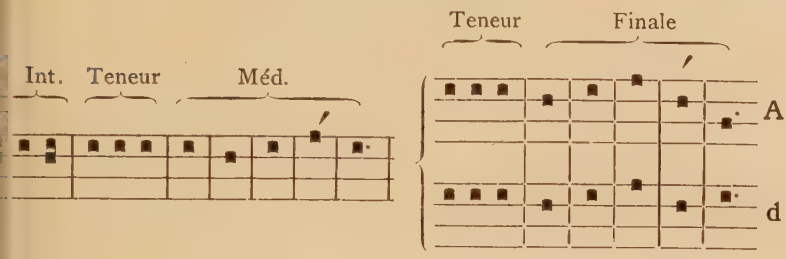
Troisième Ton.



Quatrième Ton.

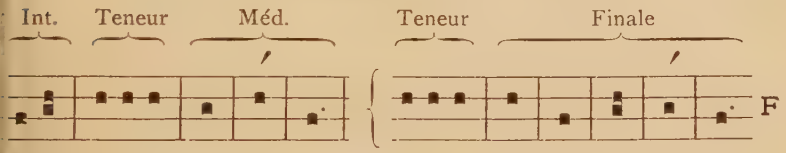


Quatrième Ton transposé.

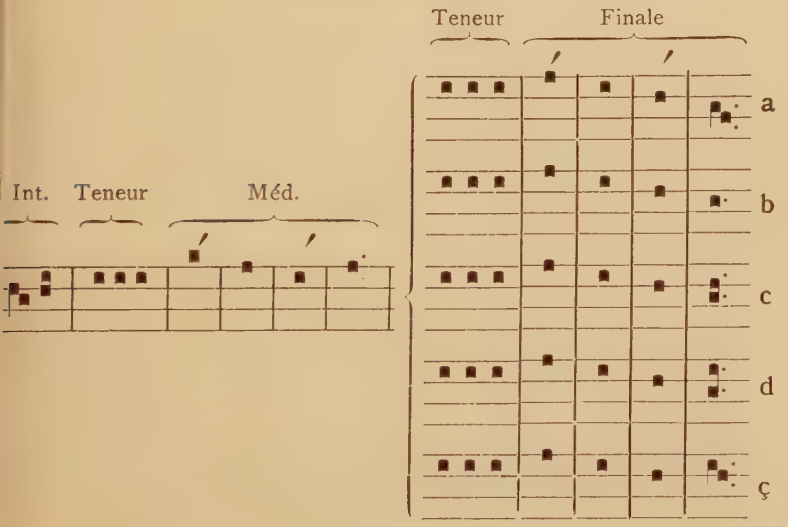


Cinquième Ton.

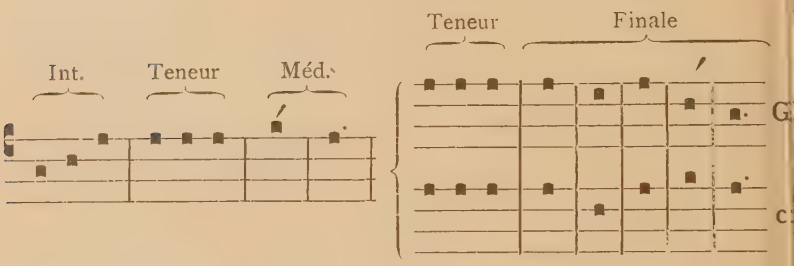
Sixième Ton.



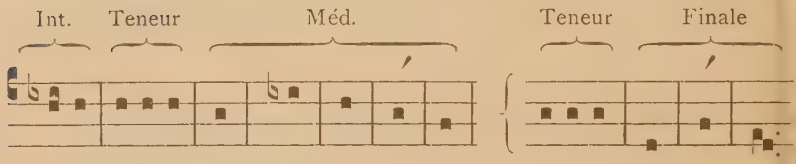
Septième Ton.



Huitième Ton.



Ton *Peregrinus.*



Toute la difficulté de ces mélodies consiste à leur appliquer le syllabes des mots dans chaque verset. De là, la nécessité d'avoi une méthode précise, simple et uniforme qui soit saisie facilemen par le peuple, puisque le peuple doit prendre part au chant de Psaumes, chant de la collectivité.

Pour trouver cette méthode, il n'y a qu'à aller, à travers le siècles, à la recherche de la pure tradition grégorienne : c'est elle même qui nous l'enseignera telle qu'elle est, simple, pratique rationnelle et conforme aux principes qui règlent, dans le chan les rapports du texte et de la mélodie.

Pour plus de clarté, nous consacrerons à chacune des partie qui composent la formule psalmodique complète un paragraph spécial.

II. — De l'intonation des Psaumes.

L'intonation est une formule mélodique qui sert de lien ou tran sition entre la fin d'une Antienne et la dominante du Psaume.

Elle comprend deux ou trois notes ou groupes de notes qu s'adaptent à autant de syllabes.

En donnant précédemment le tableau des modes, nous avon donné l'intonation propre à chacun d'eux. Voici de nouveau toute ces intonations groupées dans un tableau spécial.

Modes.

Comme on le voit, aux intonations de deux notes ou groupes de notes on adapte les deux premières syllabes du verset ; à celles de trois notes on adapte les trois premières syllabes.

Cette règle est sans exception.

Cependant, pour éviter toute équivoque, disons tout de suite que la mélodie n'exige que le respect de la *disposition matérielle* des notes ou groupes ; elle n'influe en rien sur l'accent du mot.

On chantera donc :

Cré- di- di

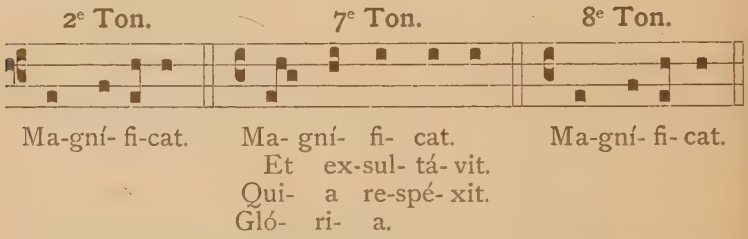
et non Credídi. Pour éviter ce défaut, il faut glisser doucement sur les notes placées sur la syllabe qui ne porte pas l'accent, mais sans rien enlever de leur durée.

— Ces intonations, appelées *festivales*, ne servent que pour le premier verset du Psaume faisant suite à une Antienne; les autres versets commencent directement sur la dominante, *recto tono*.

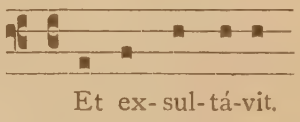
— A Complies et à l'Office des défunts, dans le *rite romain*, on commence tous les Psaumes sur la dominante. Il n'y a d'exception que pour le « *Nunc dimittis* » le « *Magnificat* » et le « *Benedictus* ». On fait de même aux *petites Heures*, à l'exception de *Tierce*. Cette intonation est dite *fériale*.

Dans le *rite monastique*, le *Magnificat* et le *Benedictus*, dans l'Office des défunts, sont entonnés sur la dominante.

— L'intonation du *Magnificat* et du *Benedictus* se fait, dans les 1er, 3e, 4e, 5e et 6e modes, à la manière indiquée plus haut pour les intonations festivales. Dans les 2e, 7e et 8e, elle se fait de la manière suivante :



Dans les 2e et 8e modes, après l'intonation du *Magnificat* et du *Benedictus*, les autres versets de ces Cantiques se chantent avec l'intonation festivale.



III. — De la Teneur et de la Flexe.

1° *De la Teneur.*

— La *Teneur*, ou dominante, se compose des notes qui se chantent à l'unisson depuis l'intonation jusqu'à la médiante, et de la médiante jusqu'à la terminaison.

— Pour les huit modes, la place de la teneur, dans les deux parties du verset, est toujours sur la dominante. Quant au *Peregrinus*, sa teneur est *la* pour la première partie du ℣., *sol*, pour la seconde.

— Pour bien exécuter la teneur, il suffit d'observer les lois d'une onne lecture(1) et surtout la loi de l'accentuation ; car, c'est du xte que dépendent la valeur et l'intensité des notes ; elles ne çoivent que de lui leur vie, leur énergie et par là-même leur thme oratoire.

On ne doit interrompre le cours de la teneur par aucun repos. faut donc que le mouvement soit assez vif pour pouvoir aller un trait jusqu'à la médiante, et de la médiante à la fin du V., ns respirer.

Il faut aussi le *modérer légèrement*, avant d'arriver aux cadences, in qu'on sente que sur la teneur on n'a fait qu'un *récitatif*, tandis ue sur la cadence *on exécute vraiment le chant.*

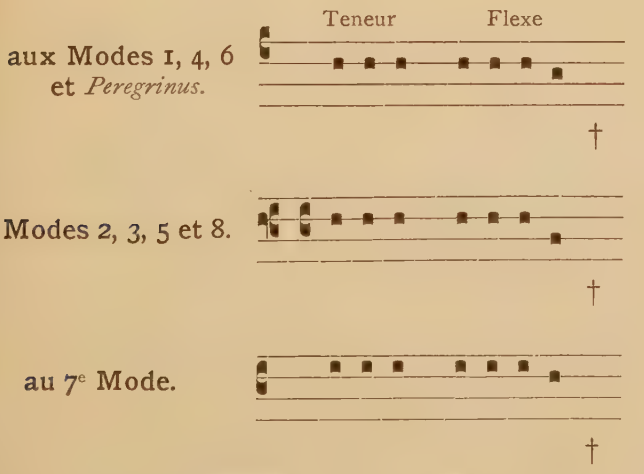
2° *De la Flexe.*

— La *flexe* n'est qu'une exception à la règle précédente. Elle st indiquée dans les livres liturgiques par une (†).

— Dans le *rite romain*, la flexe indique qu'il faut légèrement rolonger la syllabe qui la précède immédiatement.

Dans le *rite monastique*, elle indique, au contraire, qu'il faut *échir* (du latin *flectere*), incliner la voix d'une seconde ou d'une erce, selon le mode des Psaumes.

Ces inflexions monastiques sont les suivantes :



(1) Elles ont été données au Ch. Ier de cette IIe Partie.

— Le *rite romain*, nous l'avons dit plus haut, admet la flexe à la seconde comme à la première partie du ℣. ; dans le *rite monastique*, elle n'est usitée qu'à la première.

— Mais qu'on psalmodie au rite romain ou au rite monastique, si l'on a besoin de respirer durant le cours du verset, le temps de cette respiration doit être pris sur la durée de la note finale, dont la valeur est alors réduite à la valeur d'une note ordinaire.

IV. — Des cadences psalmodiques.

A. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

1° — *Qu'est-ce qu'on entend par cadences psalmodiques?* Les cadences psalmodiques sont les notes ou groupes de notes qui terminent la première et la seconde partie du ℣. (1).

2° — *Combien y en a-t-il dans les Psaumes?* Deux : la *médiante* et la terminaison ou *finale.*

Les médiantes sont au nombre de *neuf*, une pour chaque mode, le Peregrinus compris ; les finales, au nombre de vingt-six, à savoir :

6	pour le	premier ton
1	»	second
5	»	troisième
4	»	quatrième
1	»	cinquième
1	»	sixième
5	»	septième
2	»	huitième
1	»	*peregrinus.*

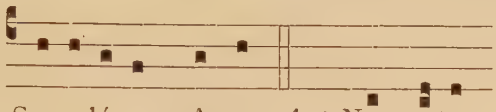
Le ton des Psaumes et la cadence finale dans les modes qui ont plusieurs finales, sont déterminés par l'Antienne qui précède. Antienne et Psaume ne forment, en effet, qu'une seule pièce musicale dont le terme est dans la répétition de l'Antienne.

Aussi l'Antienne choisit-elle, dans son propre mode, la terminaison qui s'harmonise davantage avec elle et s'adapte le mieux à la reprise qui s'en fera. « *Omnis modulatio psalmodiæ rotundetur et terminetur, ut finis inveniat suum exordium.* » (Instit. Patrum.)

Si l'on ne tenait pas compte de ce besoin de la mélodie, il y aurait souvent, dans le passage d'un Psaume à une Antienne, un

(1) Qu'on se reporte à ce que nous avons dit plus haut, à propos de la teneur, sur le mouvement des cadences, qui sont un vrai chant et doivent être exécutées comme telles.

heurt qui choquerait et blesserait l'oreille. C'est le cas de l'exemple suivant :



Saecu-ló-rum. Amen. *Ant.* Non po-test...

tandis qu'avec la cadence finale en J, le passage du Psaume à l'Antienne est très bien ménagé :

Exemple :

Saecu-ló-rum. Amen. *Ant.* Non po-test...

3° *Par quoi les cadences psalmodiques sont-elles indiquées dans les livres de chant ?*

— Au début de chaque Antienne, le ton de l'Antienne et du Psaume correspondant se trouve indiqué par un *chiffre*, et la cadence finale par une *lettre*.

Voici le nombre, la forme et la signification de ces lettres :

	la	*si*	*do*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*
Majuscules :	A	B	C	D	E	F	G
Minuscules :	a	b	c	d	e	f	g
Lettres modifiées :	à		ç		*E*		

— On emploie les *majuscules*, si la dernière note de la terminaison est la même que la finale du mode ; les *minuscules*, si elle n'est pas la même.

De plus, quand, dans un mode, il y a deux cadences finales sur la même note, on se sert de lettres différentes pour les distinguer les unes des autres. Ainsi il y a des terminaisons en E et *E* ; d'autres en a et à ; d'autres en c et ç.

— Le premier mode a cette particularité qu'une de ses cadences est indiquée par un J. Elle a été reproduite plus haut.

— Enfin, en plus de la lettre qui se trouve au commencement de l'Antienne, on se sert, à la fin de la même Antienne, des abréviations : *e u o u a e* pour désigner *sæculorum. Amen.*

4° *A quels types se ramènent les cadences psalmodiques ?*

— Les cadences psalmodiques ont toutes été modelées sur les types syllabiques suivants : le type disyllabique ou spondée tonique : **méis**, et le type tétrasyllabique ou dispondée : **córde méo**.

Le premier a donné naissance aux cadences musicales à un accent : (/ •) [1] ; et le second, aux cadences musicales à deux accents : (/ • / •)

Les *médiantes* et les *finales* ont donc été naturellement classées en cadences à un accent et en cadences à deux accents.

— Ces mélodies types, vrais moules rythmiques auxquels doivent s'adapter les mots dans le chant des Psaumes, ne varient jamais : elles ne cèdent au texte que quand elles se trouvent en présence d'un dactyle (Do-mi-nus) au lieu d'un spondée (me-is).

5° *Quelques remarques.*

Mais comme cette fixité des cadences musicales pourrait, dans l'application, susciter des doutes et des difficultés, nous croyons utile, en plus de ce que nous avons dit dans le Ch. Ier de cette IIe Partie, de rappeler ici quelques règles *d'accentuation rythmique.*

— Les *prépositions* et les *conjonctions*, qui, régulièrement, n'ont pas d'accent tonique, en reçoivent, conformément aux règles générales de la prosodie latine, *secondairement* un sur la pénultième ou l'antépénultième, quand cet accent correspond à un temps fort du rythme.

Exemple :

... sú-per te.

— Les monosyllabes sont également accentués, s'ils correspondent à un temps fort.

Exemple :

... me- us es tu... pa-cem de te.

— Les mots hébreux, à la fin d'une cadence, sont accentués comme des mots latins.

Exemple :

... Dá-vid... Je-rú-sa-lem.

(1) Le point indique la syllabe faible.
(2) Cette accentuation doit se faire avec beaucoup de délicatesse.

— La dernière syllabe d'un dactyle reçoit secondairement aussi un accent, quand elle coïncide avec un temps fort du rythme.

B. — ÉTUDE PRATIQUE DES CADENCES DANS LES PSAUMES.

Les cadences, comme nous l'avons vu, se divisent en deux classes : les cadences à un accent et les cadences à deux accents.

Il y a dans les 8 modes y compris le *peregrinus :*

6 médiantes et 20 finales	à un accent,
3 médiantes et 6 finales	à deux accents.

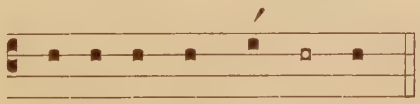
Sont à *un accent* les *médiantes* et les *finales de tous les modes*, à l'exception des médiantes des 1er, 3e et 7e modes et des finales des 5e et 7e. Tout cela est indiqué dans l'exposé graphique que nous avons fait des modes à la p. 133 et seqq.

Sont à *deux accents* les *médiantes* des 1er, 3e et 7e modes, et les finales des 5e et 7e. Elles sont également indiquées dans le même exposé graphique.

1° Règles qui président à l'exécution de ces cadences.

a) *Règle unique pour les cadences à un accent :* (/ •). [1]

A la dernière note forte de la cadence doit correspondre la dernière syllabe accentuée du spondée ou du dactyle.



[1] Cette règle est également applicable à tous les récitatifs dont les cadences sont à un accent.

b) *Règle unique pour les cadences à deux accents :* (/ • / •).[1]

Aux deux dernières notes fortes de la cadence doivent correspondre les deux dernières syllabes accentuées des deux derniers spondées ou des deux derniers dactyles.

Mais, dans les dactyles, il y a une syllabe de trop, que faire ? L'adapter tout simplement à la note mélodique qui suit l'accent, de telle manière que si cette note monte, la syllabe de trop monte avec elle ; si elle descend, au contraire, l'autre descend.

Ex. *où la syllabe qui est de trop descend.*

Ex. *où elle monte.*

Ex. *où, dans la même cadence, elle monte en* **A** *et descend en* **B**.

C'est en vertu de cette règle que dans la terminaison en fa (f) du premier mode, la syllabe de trop du dactyle suit la première note de la clivis qui suit.

Exemple :

in saecu-lum saecu-li.

Mais, dans les quatre autres cas similaires, c'est le contraire qui doit se faire : la syllabe de trop du dactyle doit se chanter sur la

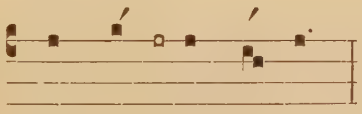
[1] Même remarque pour les récitatifs dont les cadences sont à deux accents.

même note que la syllabe précédente qui est accentuée. Voici ces quatre cadences :

c) *Règle spéciale pour la médiante du troisième ton.*

Quand, à la médiante de ce mode, il y a au passage de la clivis un dactyle au lieu d'un spondée, la pénultième de ce dactyle se chante sur la clivis, et l'autre syllabe qui est accentuée est reportée en arrière sur un *do* supplémentaire dont l'intensité domine la clivis et l'affaiblit à son profit.

Ex. *d'un* **spondée**, *au passage de la clivis.*



... Dó-mino mé- o : *

Ex. *d'nn* **dactyle**, *au passage de la clivis.*

... pú- e- ri Dó-mi- num : *

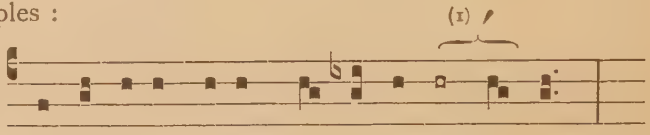
(1) Ce tableau et le précédent sont tirés de la Grammaire de chant des Bénédictines de Stanbrook.

d) *Règle pour le chant solennel du* Magnificat *et du* Benedictus.

Les versets du *Magnificat* et du *Benedictus* ont, dans les 1er, 2e et 8e modes une médiante spéciale dont on peut faire usage aux jours de fêtes solennelles. — Ce sont des cadences à un seul accent. Il faut donc que chaque note, ou chaque groupe de notes qui précède l'accent, ait sa syllabe. On ne doit pas en intercaler d'autres dans le groupe.

Exemples :

1er Mode



Et exsultá- vit spí- ri- tus mé- us :
Qui- a fé-cit mí-hi má-gna qui pó- tens est :

2e et 8e Mode

Et exsultá- vit spí- ri- tus mé- us :
Qui- a fé-cit mí-hi má-gna qui pó-tens est :

2° Particularités propres à chaque Ton.

Premier Ton.

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent deux syllabes. La *médiante* comprend deux accents, et la *finale* un accent avec deux notes de préparation.

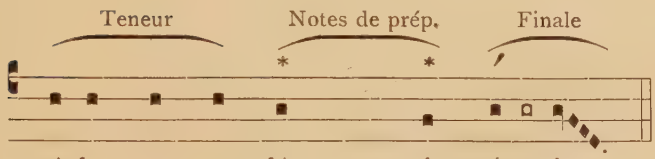
---

(1) L'exécution de cette cadence suit la règle que nous avons donnée pour la cadence dactylique du 3e mode.

D'une manière générale, ces règles d'adaptation des paroles aux cadences psalmodiques ont été scientifiquement démontrées par l'éminent Directeur de la Paléographie musicale, dans le 3e volume de cette grande publication et dans un petit traité de Psalmodie, où il les a plus tard condensées. En les suivant, on peut donc être certain de suivre la pratique la plus ancienne, la plus autorisée et aussi la plus artistique. — Ces règles ont en outre, en leur faveur, l'avantage inappréciable de rendre la psalmodie plus facile et de la mettre à la portée d'un plus grand nombre.

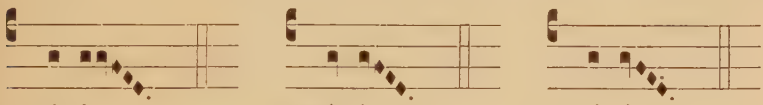
(*Note du Traducteur*).

Di-xit Dómi-nus Dómi-no me- o : *
... i- ni- mí- cos tu- os : *
... splendó- ri- bus san-ctó- rum : * (1)
... Dó-mi- nus ex Sí- on : *



sé-de a déx- tris mé- is.
sca-bél- lum pé- dum tu- ó- rum.
lu-cí- fe- rum gé- nu- i te.
lo- qué- bar pá- cem de te.
in sae- cu- lum sae-cu-li.
et Spi- rí- tu- i Sán- cto.

Qu'on veuille bien remarquer en passant que la finale J de ce premier ton ne doit jamais s'interpréter de ces 3 manières :



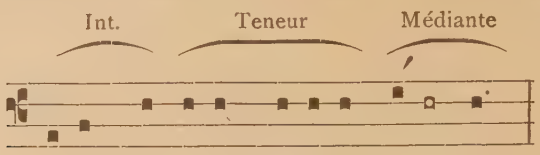
mais seulement de la manière indiquée plus haut, avec un léger retard sur toute la dernière formule du neume.

Deuxième Ton.

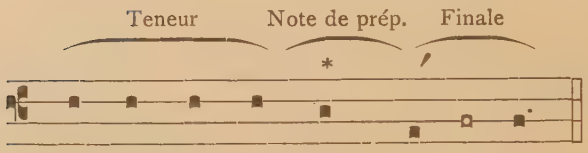
Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent trois syllabes. La *médiante* comprend un accent, et la *finale*, un accent avec une note de préparation :

(1) Nous tenons à citer cet exemple, pour bien montrer que l'anticipation de l'élévation mélodique sur la syllabe accentuée (dó) ne produirait que rupture d'équilibre, disproportion et conflit de notes et de syllabes.

Ces sortes d'anticipation peuvent être en usage ici ou là, nous n'en disconvenons pas; mais cela ne les justifie pas. Elles ont contre elles les exigences du vrai sens musical et l'autorité de la science. (*Note du Traducteur*).



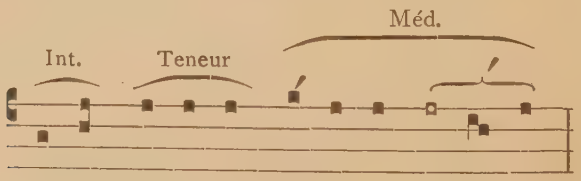
Dí-xit Dó-mi-nus Dómi-no mé- o : *
lo- cú-tus sum : *
vi-ví- fi- ca me : *



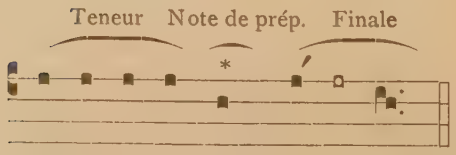
sé- de a déx- tris mé- is.
sae- cu- lum sae- cu- li.
gé- nu- i te.

Troisième Ton.

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent deux syllabes. La *médiante* comprend deux accents, et la *finale*, un accent avec une note de préparation en à et c, et deux en E et g :

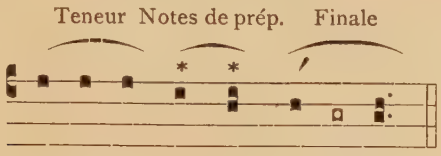


Di- xit Dó-mi-nus Dó-mi-no mé- o : *
i- ni- mí- cos tú- os : *
Pá- tri et Fí- li- o : *
ór-di- nem Mel-chí- se- dech : *



sé- de a déx-tris mé- is.
gé- nu- i te.
saecu- lum sae-cu- li.

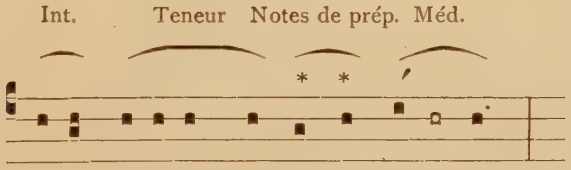
ou bien avec deux notes de préparation :



sé- de a déxtris mé- is.
gé- nu- i te.
saecu- lum sae-cu- li.

Quatrième Ton.

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent deux syllabes. La *médiante* comprend un accent avec deux notes de préparation, et la *finale*, un accent avec trois notes de préparation. Fait exception à cette règle la finale en g qui n'a aucune note de préparation :

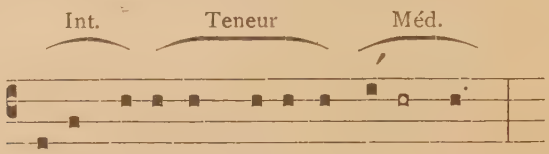


Dí-xit Dómi-nus Dó- mi- no mé- o : *
Pá- tri et Fí- li- o : *
ut pér-de- rent me : *

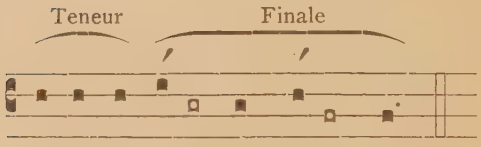
sé-de a déx-tris mé- is.
pé- dum tu- ó- rum.
au- tem as- súmpsit me.
vi- ví- fi- ca me.

Cinquième Ton.

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent deux syllabes. La *médiante* comprend un accent, et la *finale*, deux :



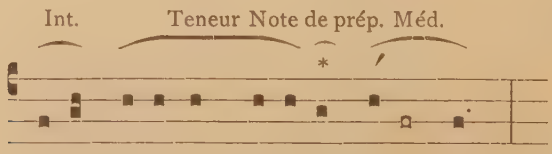
Di-xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : *
vi-ví- fi- ca me : *
Dá- vid : *
vi-vi- fi- cá-vit me : *



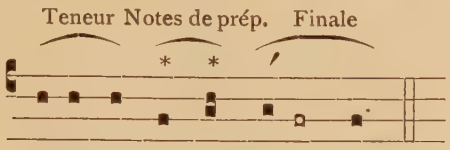
sé-de a dex- tris mé- is.
vi- ví- fi- ca me.
vi- vi- fi- cá-vit me.
Dó-mi-nus ex Sí- on.
tú- is Ie- rú- sa- lem.

Sixième Ton.

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent deux syllabes. La médiante comprend un accent avec une note de préparation, et la *finale*, un accent avec une note et un neume de préparation :



Dí-xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : *
vi-ví- fi- ca me : *
Dómi-ne Dá- vid : *
vi-vi- fi- cá-vit me : *



séde a déxtris mé- is.
vi- ví- fi- ca me.
vi- vi- fi- cá-vit me.

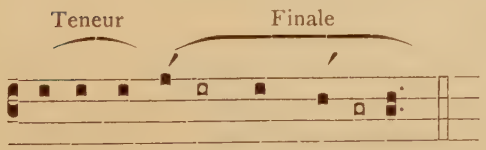
Septième Ton.

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent deux syllabes. La *médiante* et la *finale* comprennent chacune deux accents sans notes de préparation :

Dí- xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : *
vi- ví- fi- ca me : *
vi- vi- fi- cá- vit me : *

sé-de a déx- tris mé- is.
pé-dum tu- ó- rum.
sté- ri- lem in dó- mo.
tú- is le- rú-sa-lem.

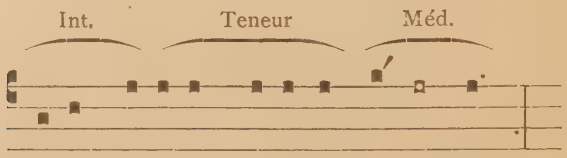
ou bien :



sé-de a déx- tris mé- is.
pé-dum tu- ó- rum.
sté- ri- lem in dó- mo.
tú- is le- rú-sa-lem.

Huitième Ton.

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent trois syllabes. La *médiante* comprend un accent, et la *finale*, également un avec deux notes de préparation :

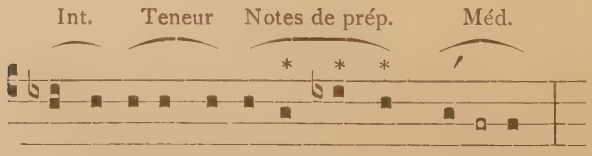


Dí-xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : *
Dómi- nus ex Sí- on : *
vi- ví- fi- ca me : *
vi- vi- fi- cá- vit me : *

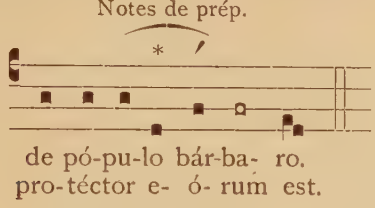
sé-de a déxtris mé- is.
vi- ví- fi- ca me.
vi- vi- fi- cá-vit me.

Ton *Peregrinus.*

Aux notes de l'*intonation* de ce ton s'adaptent deux syllabes. La *médiante* comprend un accent avec trois notes de préparation, et la *finale* un accent avec une note de préparation :



In éx-i-tu Isra- el de Æ- gý- pto : *
mó- ta est tér- ra : *
spe-ra-vé- runt in Dómi-no : *



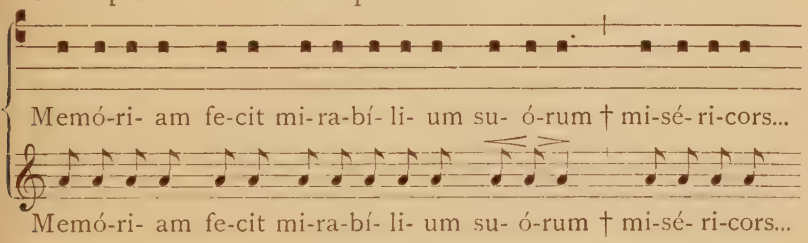
V. — Des Pauses psalmodiques.

Toute cadence, dans la psalmodie, est suivie d'une pause. Or, il y a ou, du moins, il peut y avoir trois sortes de cadences dans les Psaumes : la *flexe*, la *médiante* et la *finale*. Il y aura donc aussi à chacune une pause correspondante.

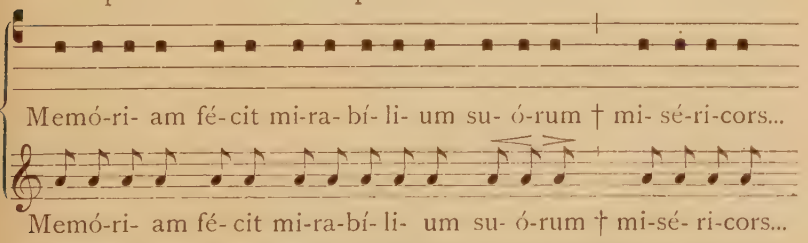
1° *Pause à la flexe.*

Cette pause se fait, en doublant simplement la note qui la précède (1), et sans interrompre la marche de la psalmodie. Si on a besoin de respirer, le temps de la respiration se prend sur celui de la dernière note qui est, par le fait même, réduite à la valeur d'une note ordinaire.

Exemple de flexe sans respiration :



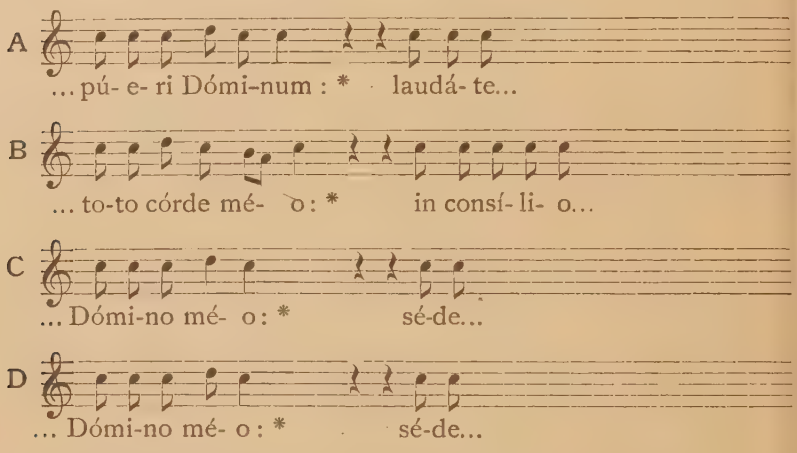
Exemple de flexe avec respiration :



(1) Dans le rite monastique, la flexe se fait, comme nous l'avons dit, en inclinant la voix d'une seconde ou d'une tierce selon le cas.

2° *Pause à la médiante.*

Pour cette pause, on double la note ou les deux notes qui la précèdent et il y a suspension du chant. — La mesure exacte de cette suspension est celle de quatre notes successivement répétées et en gardant le même mouvement (1).



« Laquelle de ces deux manières : C ou D, est la préférable, dit Dom Mocquereau, nous ne voulons pas le préciser. La seconde a plus de grâce, la première plus de gravité. Ainsi donc, ajoute-t-il, lorsque les Psaumes sont chantés avec une certaine rapidité et sur un ton élevé, il n'est pas nécessaire de prolonger le dernier accent, et l'on peut suivre, comme c'est d'ailleurs la pratique d'un grand nombre de chœurs, la seconde manière D.

3° *Pauses entre les versets et entre le dernier verset et la répétition de l'Antienne.*

La durée de cette pause est exactement la moitié de celle de l'astérisque, ce qui revient à dire qu'elle équivaut à la durée de la dernière note.

Pour plus de précision, nous donnons des exemples en notation musicale moderne.

(1) Ces notes peuvent être les quatre qui précèdent la pause, ou ces paroles : *Ave Máter.*

Exemples de pauses entre les versets :

Lorsque les versets se terminent sur un spondée syllabique, v. gr. : *meis*, dans les deux exemples précédents, on peut chanter sans prolonger l'accent, comme pour la médiante dans l'exemple D cité plus haut, v. gr.

Exemple de pauses entre le dernier verset et la répétition de l'Antienne :

VI. — Du mouvement dans le Chant des Psaumes.

— Avant tout, que les Psaumes soient chantés sur un ton suffisamment élevé, mais non pas tellement élevé que la généralité des voix ne puisse y atteindre sans se fatiguer et sans crier.

On peut, en général, adopter le *sol* ♯, le *la* et même le *si bémol* comme dominantes.

— Le mouvement de la psalmodie, à part quelques exceptions, doit être vif et animé, mais sans précipitation. Aux cadences, il faut le modérer légèrement.

— Dans le *Magnificat*, le *Benedictus* et le *Nunc dimittis*, on peut modérer légèrement le mouvement.

—Par-dessus tout, qu'on évite de laisser tomber lourdement la voix sur la syllabe finale, soit à la flexe, soit à la médiante, soit à

la fin du verset. Agir ainsi serait montrer qu'on est peu attentif ou qu'on ne s'applique guère au chant.

Aussitôt donc que l'accent aura été frappé, on devra diminuer l'intensité de la voix, mais sans diminuer pour cela la valeur de la dernière syllabe.

— Enfin on évitera avec un soin extrême la confusion des chœurs au passage d'un verset à un autre. Un chœur, pour commencer un verset devra toujours attendre que l'autre ait achevé le sien. Si l'on fait bien la pause indiquée plus haut, la confusion des chœurs n'est pas possible.

Après les Psaumes, les *Hymnes.*

ARTICLE II.

DU RYTHME DES HYMNES.

I. — Ce que sont les Hymnes.

Les *Hymnes* sont des compositions en vers dont les syllabes, pour leur nombre et leurs combinaisons, suivent des règles conventionnelles rigoureusement déterminées.

II. — Accent qui leur est propre.

Dans la facture des vers, on tient compte de la quantité prosodique. Mais il n'en va pas de même, quand on veut leur appliquer les lois du rythme ; car « outre la *quantité* déterminée pour chaque sorte de pieds ou de mètres par les grammairiens, il faut distinguer un élément dont ils ne parlent pas, mais qui n'est pas moins essentiel, si essentiel même qu'il tient souvent lieu de quantité : c'est *l'accent métrique.*

« Le vers, en effet, est caractérisé moins par les longues et les brèves que par une certaine régularité dans le mouvement de récitation ; les longues et les brèves peuvent aider à le donner, mais il est indépendant d'elles. Ce mouvement est comme un flux et reflux qui a ses limites marquées dans le vers et amène l'effort de la voix sur certaines syllabes, qui reçoivent ainsi ce que nous appelons *l'accent métrique* » (Mélodies grég., p. 195).

L'accent métrique n'est donc que l'impulsion de la voix sur certaines syllabes du vers ; c'est un accent propre à la lecture et au chant des vers.

Dès lors, on comprend que c'est cet accent qui, dans la psalmodie ou le chant des Hymnes, doit avoir un rôle principal : les autres n'en ont qu'un secondaire.

III. — Place de cette accent dans les vers.

Mais quelle place occupe cet accent dans les pièces liturgiques en usage actuellement dans l'Eglise? C'est ce que nous allons voir, en examinant les uns après les autres, les différents genres de vers auxquels ils appartiennent.

1° *Strophe iambique dimètre.*

Cette strophe a deux accents métriques : l'un, secondaire, sur la *deuxième* syllabe ; l'autre principal, sur l'*antépénultième.*

Exemple :

Nunc sáncte nobis Spíritus,
Unúm Patri cum Fílio,
Dignáre promptus íngeri
Nostró refusus péctori.

2° *Strophe iambique trimètre.*

Cette strophe a aussi deux accents : l'accent secondaire sur la *quatrième* syllabe, et l'accent principal sur la *dixième.*

Exemple :

Aurea lúce et decore róseo
Lux lucis ómne perfudisti saéculum :
Decorans cáelos ínclyto martýrio
Hac sacra díe, quae dat reis véniam.

3° *Strophe trochaïque.*

Elle est composée de six vers qui peuvent, dans le chant, aller deux par deux.

Les vers de huit syllabes, c'est-à-dire les *premier*, *troisième* et *cinquième* ont l'accent secondaire sur la *troisième* syllabe, et l'accent principal sur la *septième.*

Les autres vers : les *deuxième*, *quatrième* et *sixième* qui sont de sept syllabes, ont l'accent secondaire sur la *première* syllabe, et l'accent principal sur la *cinquième.*

Exemple :

Pange língua gloriósi
Córporis mystérium,
Sanguinísque pretiósi,
Quém in mundi prætium
Fructus véntris generósi
Rex effudit géntium.

Autres exemples de strophes trochaïques :

1er Ex. Ave máris stélla,
Dei máter álma,
Atque sémper vírgo,
Felix cáeli pórta.

Cette strophe a l'accent secondaire sur la *troisième* syllabe, et l'accent principal sur la *cinquième.*

2e Ex. Stabat máter dolorósa
Juxta crúcem lacrymósa,
Dúm pendebat Fílius.

Les deux premiers vers de huit syllabes de cette strophe, ont l'accent secondaire sur la *troisième* syllabe, et l'accent principal sur la *septième.* Le dernier qui n'est que de six syllabes, a l'accent secondaire sur la *première* syllabe, et l'accent principal sur la *cinquième.*

4° *Strophe saphico-adonique.*

Cette strophe se compose de trois vers de onze syllabes avec césure à la cinquième, et d'un vers de cinq syllabes.

Les trois premiers vers (les saphiques) ont l'accent secondaire sur la *quatrième* syllabe, et l'accent principal sur la *dixième.*

Le quatrième vers (l'adonique) a l'accent secondaire sur la *première* syllabe, et l'accent principal sur la *quatrième.*

Exemple :

Ut queant láxis' resonare fíbris (1)
Mira gestórum' famuli tuórum,
Solve pollúti' labii reátum,
Sáncte Joannes.

5° *Strophe asclépiade glyconienne.*

Elle se compose également de quatre vers.

Les trois premiers (les asclépiades) qui ont douze syllabes avec une césure après la sixième, ont l'accent secondaire sur la *troisième* et la *septième* syllabes, et l'accent principal sur la *dixième.*

Le dernier (le glyconien) qui n'a que huit syllabes, a l'accent secondaire sur la *troisième*, et l'accent principal sur la *sixième.*

Exemple :

Sanctorúm meritis' ínclyta gáudia
Pangamús socii,' géstaque fórtia :
Nam gliscít animus' prómere cántibus
Victorúm genus óptimum.

Sont du même mètre : *Sacris sólemniis' ; — Festivís resonent' ; Martinæ celebrí ; — Mœrentés oculí ; — Quænam língua tibí ; — Te Joséph celebrent'.*

En dehors de ces mètres, il n'y en a plus que d'exceptionnels pour certaines fêtes de Saints, telles que celle de S. Herménégilde et Ste Elisabeth, reine de Portugal.

— Les hiatus dans les hymnes sont signalés dans les livres de chant de Solesmes par des caractères *italiques.*

IV. — Comment on chante les Hymnes.

— En général, les Hymnes doivent être chantées avec un mouvement modéré et d'une manière douce et coulante.

— Dans les vers de 6, 7 et 8 syllabes dont la mélodie est syllabique ou quasi syllabique, on a l'habitude de les grouper deux par

(1) Les premières syllabes de ces hémistiches ont servi à Guy d'Arezzo pour désigner les notes de la gamme : ut, re, mi, fa, sol, la, si (s).

deux, avec une petite *mora vocis* à la fin du 1er et du 3e vers, et une pause de respiration à la fin du second.

Dans ce genre d'Hymnes, le soin principal doit être de bien faire les accents métriques, surtout le principal.

— Les Hymnes à mélodie purement neumatique conservent la prédominance de l'accent tonique, et doivent être modulées d'après les règles que nous avons données dans le Chapitre précédent, en parlant de la pratique du chant.

— Dans les vers de 10 à 12 syllabes, on est libre de marquer ou de ne pas marquer la césure par une respiration. — A la fin du premier vers, on fait une petite pause, et une plus grande, à la fin du second.

— De plus, quand la césure est précédée d'un *podatus* ou d'une *clivis*, il faut éviter de retarder le mouvement ou de s'arrêter à cet endroit.

Le chant des Hymnes demande à être exécuté avec beaucoup de symétrie et de délicatesse; il demande également un mouvement aisé et bien cadencé, dans lequel soit mise en relief l'harmonieuse distribution des accents métriques.

— Le premier vers, s'il n'a pas plus de 8 syllabes, doit être entonné en entier par le chantre; s'il avait plus de 8 syllabes, le chantre s'arrêterait à la césure.

— L'*Amen* est chanté par les deux chœurs réunis.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Conseils pratiques.

I.

De la teneur dans la psalmodie et de la manière de s'y maintenir.

1° Le chant ne doit être ni trop haut ni trop bas.

Ce sont les éléments dont on dispose et même le lieu où l'on chante qui indiquent la teneur que l'on doit prendre.

La meilleure est celle sur laquelle les voix peuvent, sans grand effort, se maintenir.

Elle ne peut guère être inférieure au *sol* ni supérieure au *si bémol*.

2° Pour le chant des *Matines*, des *Laudes* et des *Vêpres*, nous avons, en parlant du mouvement dans les Psaumes, indiqué sur quelle dominante on peut chanter ces parties de l'Office divin.

Le *la* du diapason est une dominante *festivale*.

Sur cette dominante générale s'exécutent les différentes pièces de chant qui se succèdent les unes aux autres dans le courant de l'Office.

Mais, comment, en passant d'un mode à un autre se maintenir sur cette *corde chorale?* Là est la difficulté pratique.

Il y a deux manières de la résoudre.

— La *première* est celle-ci :

La pièce de chant que l'on exécutait étant terminée, on met immédiatement au même diapason la dominante de celle qui la suit ; puis, par le moyen des tons et demi-tons, on monte ou l'on descend jusqu'à la note par laquelle débute le morceau qui suit.

— La *seconde* manière est un peu plus compliquée :

D'abord, mettons de côté les *premier*, *quatrième* (ton naturel) et *sixième* modes, dont la transition de l'un à l'autre n'offre aucune difficulté, puisque tous les trois ont la même dominante *la*.

Pour les autres, à savoir : les *troisième*, *quatrième* (transposé) *cinquième*, *septième* et *huitième*, quand on a ramené leur dominante à une corde chorale commune, v. gr. le *la* du diapason, leur *quinte inférieure* est à l'unisson sur le même degré de la gamme ordinaire, c'est-à-dire, le *re* du clavier. — Le 2e mode fait exception, parce que la *quinte inférieure* de sa dominante *fa*, avant la transposition, étant le *si* naturel, quinte diminuée, elle se trouve, après la transposition, représentée sur le clavier par le *re* ♯. Pour avoir, à la quinte, la note commune avec les tons précédents, il faut bémoliser le *si* de ce mode.

La *quarte* est la même pour tous, y compris le 2e ton : *mi* du diapason.

La *tierce* est aussi la même pour tous : elle est mineure et représentée par le *fa* ♯.

Les intervalles, au-dessous de la teneur générale des tons ainsi transposés, répondent aux différentes toniques de ces tons.

La quinte *re* est la tonique des *cinquième* et *septième* modes ; la quarte *mi*, des *quatrième* et *huitième*, et la tierce mineure *fa* ♯, du deuxième mode seulement. — Nous ne nommons pas le *troisième* mode, parce que sa tonique est représentée, après la transposition par le *do* ♯ (sixte inférieure). Mais, comme les Antiennes de ce mode commencent très souvent par le *sol* (*mi* du diapason), on peut le ranger avec les *quatrième* et *huitième* modes précédents.

Les différentes dominantes de ces modes étant ainsi ramenées à la même teneur, commune à celle des *premier*, *quatrième* (ton ordinaire) et *sixième* modes, pour passer de l'un à l'autre, on prend ou la *quinte* ou la *quarte* ou la *tierce mineure inférieures*, selon que ces intervalles répondent à la tonique des modes que l'on va chanter, et l'on est immédiatement dans le ton voulu, si la pièce de chant nouvelle débute par la tonique; — si elle ne débute pas par la tonique, on n'a, selon le cas, qu'à monter ou descendre de quelques degrés, pour trouver avec la plus grande sûreté, la note initiale du morceau.

II.

Du mouvement dans le chant.

— Il ne doit être ni précipité ni lent. Précipité, il serait un manque de respect envers Dieu dont on chante les louanges; et lent, il ennuirait.

— D'une manière générale, on peut dire que le mouvement du chant dépend de la pièce que l'on a à chanter. — S'il faut, dans certaines pièces, modifier en tout ou en partie le mouvement général, ce ne peut être qu'à l'état d'exception.

— On chantera *d'une manière assez vive*, mais sans précipitation, les *récitatifs proprement dits :* les *Psaumes ;* le *verset* et le *Gloria Patri* de l'*Introït ;* les *Graduels*, les *Traits*, les *Alleluias* de la Messe et les *Répons* de *Matines*.

Aux *cadences* du verset et du Gloria Patri de l'Introït, mais surtout à la cadence finale du verset, le mouvement doit être légèrement ralenti.

— Le *Gloria in excelsis* et la *Communion* se chantent ordinairement d'une manière assez vive, moins vive cependant que dans les pièces que nous venons d'énumérer.

— Le *Credo*, quoique animé, ne doit pas avoir l'allure du *Gloria*. A l'*Et incarnatus est* on ralentit un peu le mouvement jusqu'à *Crucifixus*.

— L'*Introït*, le *Kyrie* et l'*Offertoire* doivent avoir un mouvement modéré. Egalement le *Sanctus* et l'*Agnus*.

— Quant au chant du *Magnificat*, du *Benedictus* et du *Nunc dimittis*, il convient qu'il n'ait pas l'allure vive de celui des Psaumes.

Cette classification des pièces de chant, au point de vue du mouvement, n'est pas rigoureuse. Le mouvement, tout le monde en convient, dépend du caractère même de la mélodie.

III.

De l'intensité de la voix.

1° *Comment doit-on donner sa voix dans le chant?*

Faut-il la donner mollement et avec si peu d'ardeur qu'on laisse croire que c'est par force et comme malgré nous que nous exécutons « l'Œuvre de Dieu », comme l'appelle S. Benoît dans sa Règle?

Ou bien, faut-il donner toute sa voix dans le chant, et le faire dégénérer alors en véritable criaillerie, aussi offensante pour l'oreille que peu convenable à la divine Majesté?

Evidemment non. Ce n'est pas cela chanter.

Chanter, c'est se conformer au suprême modèle de la beauté : le *naturel;* c'est donner sa voix, telle qu'on l'a reçue de Dieu, simplement et sans aucune affectation; et, quand on est en chœur, la fondre si bien avec celle des autres, que, de toutes les voix réunies, il semble qu'il n'y en ait qu'une seule.

Voilà le chant et la vraie manière de chanter.

2° *Mais la voix, durant le cours d'un morceau, doit-elle garder la même intensité?*

Non. A la musique, comme à l'art, il faut des clartés et des ombres : une musique qui n'en aurait pas, serait d'une désespérante monotonie.

Les clartés et les ombres de la musique religieuse sont les notes fortes et les notes faibles, et les différents degrés d'intensité de la voix sur les unes et sur les autres.

En étudiant le rythme, nous avons vu que, considérées en elles-mêmes, les notes ne sont ni fortes ni faibles : leur intensité dépend absolument de la syllabe qu'elles affectent ou de la place qu'elles occupent dans la mélodie; de sorte que, si une note correspond à une syllabe accentuée, elle est forte, tandis qu'elle est faible, si elle correspond à une syllabe faible.

De plus, les notes finales, surtout aux pauses les plus importantes, doivent être plus faibles que celles qui les précèdent. C'est pour cela que nous avons dit qu'il fallait les préparer par un *decrescendo :* la pause n'en est ainsi que plus agréable. Il ne faudrait pas qu'on arrivât à ces finales, comme quelqu'un qui se verrait tout d'un coup interrompu dans sa marche par un obstacle qu'il n'aurait pas prévu.

— Quant aux accents de la mélodie, qu'on veuille bien se rappeler ce que nous avons dit, en parlant du *lien dynamique*, au

Ch. 2e et de la manière de traiter la première note des groupes ou neumes, au Ch. 3e de cette IIe Partie.

Ces accents, nous l'avons vu aussi, sont de quatre ordres différents : il y a d'abord l'accent général de toute la phrase ; — puis les accents principaux des incises et des membres ; — puis les notes simples et les premières notes d'un neume, qui correspondent à une syllabe accentuée ; — enfin, dans les subdivisions rythmiques des neumes, la première note d'un groupe faisant suite à un autre groupe et appartenant à la même syllabe accentuée.

Sur tous ces accents mélodiques la voix varie d'intensité, selon l'importance de l'accent lui-même ; mais, en dehors de là, notes et neumes doivent être exécutés à temps égaux, avec suavité et sans renforcer la voix, à moins qu'en vertu de la progression dynamique, il ne faille les exécuter en forme de *crescendo*.

— Pour les Psaumes et autres pièces de chant (à l'exception cependant des Hymnes syllabiques) quand il y a un accent secondaire sur la dernière syllabe d'un mot, sur la syllabe *nus* v. gr. dans Dóminus, ou *bus* dans splendóribus, il faut marquer avec un peu plus d'énergie, quoique sans exagération, l'accent principal du mot.

Exemple :

Vírgam virtú-tis tú-ae emíttet Dómi-nus ex Sí- on : *
... in die virtú-tis sú-æ in splendóri-bus sanctórum : *

De plus, il ne faut, dans les Psaumes surtout, ni accentuer ni prolonger sans mesure la dernière syllabe. C'est la recommandation des anciens : « *Ultima syllaba non turpiter caudetur* ».

— Enfin il y a des pièces qui demandent à être chantées d'une voix plus douce, quoique sans affectation. Tels sont le *Sanctus*, le *Benedictus*, l'*Agnus*, et même, s'il faut en croire quelques-uns, l'*Et incarnatus est* du *Credo*.

IV.

De l'expression dans le Chant.

Nous avons dit, dans le paragraphe précédent, que pour bien chanter il fallait être naturel, donner sa voix simplement et sans affectation.

Mais le chant sera-t-il naturel, s'il se présente à nous sinon négligé, du moins dépourvu de bon goût et d'élégance?

Evidemment non. Si le chant demande à être naturel, c'est d'un naturel composé « d'art et de piété tout à la fois », selon l'expression de Dom Mocquereau.

L'art et la piété, voilà bien les deux éléments indispensables, pour donner au chant grégorien l'expression toute spirituelle qui lui convient et le rend vraiment digne de la maison de Dieu. C'est pour cela que, dans l'exécution du chant, il est si nécessaire de comprendre le texte et de se pénétrer des sentiments qui dominent en lui.

Si l'art est un puissant secours pour la piété quand on chante, c'est la piété qui donne aussi à l'art sa perfection, et, quand ces deux choses sont réunies dans le chant, il n'a rien de théâtral ni de mondain, il n'est purement et simplement qu'un art consacré par l'Eglise à la louange du Très-Haut : c'est le chant grégorien.

Dans ce chant, il n'est pas rare de trouver des dessins mélodiques qui se répètent. Or, ce sont ces répétitions qui sont précisément une des beautés du chant : elles remplissent la fonction d'*échos*, attirent l'attention et donnent à la mélodie un coloris spécial, une force plus pénétrante.

Quelques auteurs pensent qu'il faut faire ces *échos* avec un peu plus de suavité dans la voix, mais toujours sans affectation.

V.

De la direction des chœurs par la chironomie ou mouvements de la main.

Il serait à désirer que le maître de chant, (le *primicier*, comme on l'appelait autrefois), pût indiquer par les mouvements de la main le rythme de la mélodie, afin que l'interprétation en soit faite aussi exactement que possible par les chantres.

Cette indication du rythme par la main a existé de tout temps (1).

Les Grecs et, après eux, les Romains ont eu recours à ce procédé si naturel et si musical.

Nous en sommes, nous-même, partisan convaincu, mais à une condition : c'est qu'il soit fait selon les règles.

(1) L'historique de cette question a été faite par D. Kienle dans un très bel article, publié par lui en 1885, dans la Vierteljahrsschrifft für Musik wissenschofft (Leipsig), et fort bien traduit en français par Dom Hugues, de l'Abbaye de Maredsous.

Ces règles, dues à l'initiative géniale du savant Directeur de l'Ecole de Solesmes, nous allons les exposer avec lui; mais qu'il soit bien entendu que si, pour une raison ou pour une autre, on se sent impuissant à s'en servir utilement, on les laisse de côté. Il vaut mieux, en une matière qui suppose un sens si délicat et si développé de la beauté des tournures musicales, s'abstenir que dénaturer la mélodie par des gestes faux ou contraires au mouvement du rythme.

De plus, en formulant le désir qu'on revienne à l'usage antique renouvelé des Grecs et des Romains, nous n'avons en aucune manière l'intention de mesurer le chant et de faire battre la mesure, comme la chose se pratique en musique. Le chant diffère totalement de la musique. Il n'est pas l'esclave du geste; et, si le geste intervient dans le chant, ce ne doit être que pour aider le chœur à bien l'interpréter.

Mais, qu'est-ce que la chironomie, car il faut pourtant la définir? combien y en a-t-il? quelles sont les lois qui les régissent? les gestes fondamentaux qui doivent leur servir de base? Autant de questions dont la solution fait l'objet du présent paragraphe.

— La *chironomie* (du grec χειρ, main et νομος, règle est l'art de marquer le rythme par les mouvements de la main.

— Il y a autant d'espèces de chironomie qu'il y a de rythmes. Or, le rythme se décomposant, comme nous l'avons vu, en rythme élémentaire et en rythme mélodique, il suit de là qu'il y a deux espèces de chironomie : la chironomie rythmique élémentaire et la chironomie mélodique.

Nous allons successivement montrer les lois et les signes graphiques de ces deux sortes de chironomie.

1° De la chironomie rythmique élémentaire.

En parlant du rythme dans les neumes grégoriens, nous avons exposé la théorie du mouvement rythmique élémentaire par levés et baissés, temps légers et temps lourds; et, pour mieux nous faire comprendre, nous avons fait, sur une mélodie déterminée, la description graphique de tous ces mouvements du rythme.

De cette étude et de l'idée tangible que nous en avons graphiquement donnée, il ressort clairement que, pour la parfaite exécution du chant, le maître de chœur doit savoir très bien distinguer les *arsis* et les *thésis* rythmiques de chaque mélodie, non pour les marquer toutes (c'est tout à fait inutile), mais pour marquer au moins celles dont l'exécution présente quelque difficulté.

Cette indication des *arsis* et des *thésis rythmiques* se fait simplement par le levé et le baissé de la main. A l'*arsis on lève la main;* à la *thésis, on la baisse.* Il n'y a pas d'autre manière de traduire le mouvement du rythme élémentaire (1).

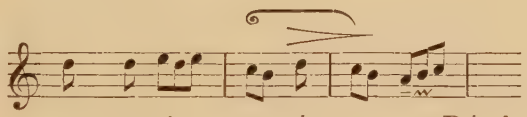
— Un des cas où il est vraiment utile d'indiquer les arsis et thésis, c'est aux *pauses*, à cause du temps à leur donner et de la reprise de la mélodie.

— Un autre cas est celui où la syllabe accentuée n'a qu'une note, tandis que les autres syllabes en ont plusieurs.

Exemple :

et pro-té- ctor nó-ster est, Dó-mi-nus

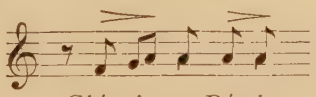
Pour bien saisir le mouvement chironomique qui est à faire, nous reproduisons cet exemple en notation musicale, ce qui nous donne,



et pro- té- ctor nó- ster est Dóminus

et nous prouve une fois de plus, que *les premières notes des neumes*, les *épisèmes* et les *moræ vocis* ou thésis rythmiques, sont toujours au baissé de la main.

— Quand une mélodie ne commence pas par l'ictus ou thésis rythmique, comme dans le cas suivant :



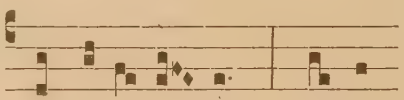
Gló- ri- a Pátri....

le maître de chœur fera bien de marquer le silence par un bruit léger de la main, afin de commencer le chant à l'*arsis.*

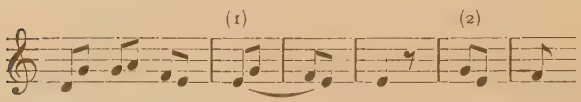
Il devra faire également ce léger mouvement de la main à la grande pause et à la pause entre les deux chœurs, si la phrase

(1) Ce mouvement a été graphiquement décrit à l'Art. 2 du Ch. 2 de cette II[e] Partie.

suivante commence par l'*arsis*, comme dans l'exemple précédent ; mais si elle commence par une thésis, le silence appartient au rythme précédent.



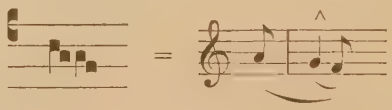
compe-di- tó- rum : redde



compe- di- tó- · rum : red- de

— Dans le *salicus*, l'arsis rythmique est à la première note, et la thésis, à la seconde :

— Dans le *pressus*, la thésis rythmique est toujours à la première note qui le forme. Par conséquent, lorsque deux neumes, en s'unissant, forment *pressus*, le premier que nous supposons être un clivis, perd l'ictus de la première note et le transfère à la seconde.

Exemple : 

Cette indication des *arsis* et *thésis rythmiques*, par le levé et le baissé de la main, est d'une exécution délicate. Quand on l'utilisera, on aura un soin extrême qu'elle ne nuise pas au chant en le rendant lourd par le martellement des notes. Aussi ne devra-t-on se servir de cette première sorte de chironomie que le moins possible et avec une grande discrétion.

On n'aura recours à elle qu'autant qu'elle sera nécessaire pour rétablir l'ordre du mouvement accidentellement troublé et l'union des voix momentanément rompue. L'ordre rétabli et l'union refaite par le moyen de quelques frappés d'*ictus*, on reviendra aussitôt à la chironomie *mélodique* par membres de phrase et par phrases que nous allons exposer et que nous recommandons d'une manière spéciale.

(1) Le mouvement est un peu ralenti à partir de l'ictus de ce neume.
(2) Reprise du mouvement ordinaire.

2° De la chironomie rythmique mélodique.

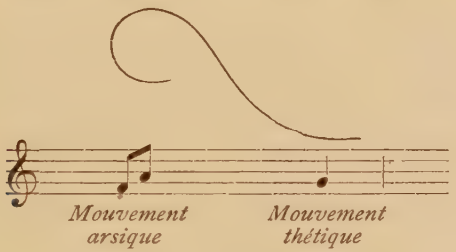
Cette espèce de chironomie se subdivise en deux parties : la chironomie par membres de phrase et la chironomie phraséologique.

a) *De la chironomie par membres de phrase.*

Dans cette chironomie, on ne se contente plus d'indiquer par un levé et un baissé les *arsis* et *thésis* rythmiques, mais on décrit leur *mouvement mélodique.*

La description du *mouvement arsique* se fait par une courbe ascendante, traduction graphique de l'élan. Cette courbe part de la première thésis rythmique exprimée ou sous-entendue.

La description du *mouvement thétique* se fait par un geste descendant, traduit graphiquement de la manière suivante.



Cette double description du mouvement mélodique n'est qu'une description mélodique d'une arsis et d'une thésis d'un rythme simple ou élémentaire. Or, les membres de phrase se composent de la réunion de plusieurs de ces rythmes. Il faudra donc, au passage de chacun d'eux, répéter, jusqu'à la fin de l'incise ou du membre le geste que nous venons de décrire.

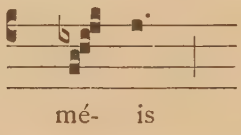
C'est pour cela qu'avant d'exécuter ou de faire exécuter une pièce de chant, il est si nécessaire d'en étudier la marche mélodique et de voir où est l'accent musical des incises, des membres ou de la phrase entière, afin de pouvoir ensuite faire des gestes qui correspondent parfaitement aux mouvements de la mélodie.

Comment doivent se faire ces gestes indicatifs du mouvement mélodique des incises et des membres? Voici une règle générale dont nous décrirons ensuite les différentes applications.

Règle. *Lorsque plusieurs mouvements arsiques se répètent sans interruption, la main, pour les indiquer, décrit une courbe assez large qu'elle répète en la diminuant, mais en levant toujours la main.*

— Exemple de deux arsis mélodiques suivies d'une thésis :

— S'il y a trois arsis mélodiques qui se suivent, v. gr. :



la main formera un nouveau geste arsique plus élevé que le second.

— Si, au contraire, il y a *plusieurs thésis mélodiques* qui se suivent, la main, après s'être abaissée sur la première, se relève légèrement sur la suivante en décrivant une petite ondulation, et glisse doucement sur la dernière.

Exemple d'une arsis suivie de deux thésis mélodiques :

S'il y a *trois thésis mélodiques* comme dans l'exemple suivant :

la main décrit une nouvelle ondulation avant la thésis finale.

— Si, dans la même incise ou le même membre, une thésis mélodique est suivie d'une arsis, la main, après s'être abaissée, se relève aussitôt pour décrire le mouvement ascendant de l'arsis.

Exemple :

— Si l'arsis ou la thésis mélodique a trois notes, la courbe de la main doit être beaucoup plus ample.

Exemple :

— Si la phrase commence par un *ictus* ou *thésis rythmique*, le mouvement de la main se fait comme dans les exemples précédents.

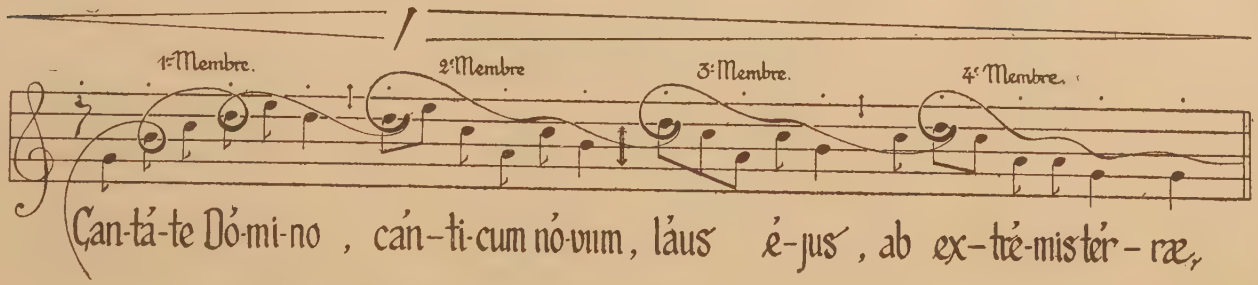
Mais si la phrase commence, au contraire, par une *arsis rythmique*, il faut, après avoir marqué par un léger bruit le temps de la thésis rythmique qui fait ici défaut, lever aussitôt la main, afin que le chant commence au point le plus élevé de la courbe qu'elle décrit.

Exemple :

Nous résumons tous ces mouvements de la chironomie mélodique par incises ou petits membres de phrase, en reproduisant de nouveau l'Antienne : « Cantáte Dómino », et en indiquant graphiquement les mouvements chironomiques que l'on peut faire, pour exécuter cette Antienne.

DESCRIPTION GRAPHIQUE DES MOUVEMENTS CHIRONOMIQUES

DANS L'EXÉCUTION DE L'ANTIENNE : *CANTATE.*



ANALYSE PAR MEMBRES DE PHRASE :

Le 1er membre — se compose de : Deux arsis, une thésis.
Le 2e membre — se compose de : Une arsis, deux thésis.
Le 3e membre — se compose de : Une arsis, deux thésis.
Le 4e membre — se compose de : Une arsis, deux thésis.

Le courant dynamique de toute la phrase est indiqué par le crescendo et le decrescendo. — L'accent général au sommet de la phrase est marqué par l'accent sur le mot « cánticum. »

b) *De la Chironomie phraséologique.*

Cette chironomie est une suite naturelle de la précédente. Car, au-dessus de toutes ces petites unités qu'on appelle incises et membres, il y a la grande unité mélodique qui relie toutes ces unités partielles entre elles pour former la phrase ou période musicale complète.

Cette unité peut et doit être aussi décrite et interprétée.

Il y a donc une chironomie phraséologique « large, noble, puissante qui, dans un seul mouvement d'élan, comprend un antécédent, une *protase entière*, et, dans une large retombée de la main, enveloppe *toute une apodose* » (1).

La pratique de ces larges mouvements suppose nécessairement, dans celui qui les fait, un art consommé, et, dans le chœur qui les exécute, une formation de longue main.

— Pratiquement, quelle est la meilleure de ces chironomies ?

« C'est au maître de chœur, dit encore Dom Mocquereau, qu'il appartient de choisir, dans cet ensemble de formes et de nuances variées, celles qui conviendront le mieux au but qu'il poursuit actuellement.

Tour à tour, il emploiera ces diverses chironomies, passant de l'une à l'autre avec aisance et habileté, suivant les besoins et la solidité de son chœur, mais surtout se laissant guider par les sentiments que lui inspirent le sens des paroles, la mélodie, le rythme, afin que par son regard, son geste, il les communique aux exécutants, qui, ne faisant avec lui qu'un cœur et qu'une âme, doivent ponctuellement lui obéir et rendre avec fidélité, art et amour, toutes les délicatesses de sa pensée.

« Une telle direction est le sommet de l'art. Elle suppose un chef très éclairé, pénétré de la science grégorienne, et aussi un chœur souple, docile aux moindres indications, formé de longue date à l'exécution des mélodies liturgiques. Tous les chœurs n'en sont pas là : aussi doit-on souvent se contenter de gestes plus simples, plus réguliers et s'en tenir à l'une ou à l'autre de ces chironomies.

« La meilleure, en pareil cas, pour guider les voix, c'est la chironomie rythmique par membres, dans laquelle la main retrace en détail les élans et les thésis rythmiques de chaque membre ».

(1) Paléographie musicale, T. VII, p. 301.

VI.

Règles directives du chœur : orgue et chant.

1° — Il n'est jamais permis de supprimer une pièce liturgique ou de n'en chanter qu'une partie ; et si les rubriques et la solennité du jour autorisent à alterner les versets des Psaumes avec l'orgue, les versets de l'orgue doivent être récités au chœur à haute voix.

— Dans le cas où l'on remplace le chant d'une pièce par un récitatif, il est à désirer, par raison de convenance, que l'orgue, au lieu de jouer, accompagne doucement le chantre qui récite, sur la tonique propre de son mode, la pièce liturgique.

2° — Toutes les pièces de chant doivent être entonnées par un ou deux chantres. L'étoile indique la limite de l'intonation.

Si, pour se conformer à l'esprit de l'Eglise, on chante intégralement toutes les pièces liturgiques, voici quelques dispositions auxquelles il sera bon de se conformer dans le chant de l'Ordinaire de la Messe.

— Un ou deux chantres entonnent le *premier Kyrie*, lequel est poursuivi par un groupe de chantres bien formés, quand il y a *schola ;* le *deuxième* Kyrie est chanté par le chœur, et le reste alternativement par la schola et par le chœur, jusqu'à l'étoile du *dernier* Kyrie où toutes les voix se réunissent pour terminer.

Lorsque le dernier Kyrie a plusieurs étoiles, le chant se trouve alors divisé en 3 parties : la première revient à la schola ; la seconde au chœur, et la troisième aux deux réunis.

— Après l'intonation du *Gloria*, la schola continue : *Et in terra;* puis le chœur : *Laudamus te*, et ainsi de suite, en alternant jusqu'à la fin. L'*Amen* est chanté par toutes les voix réunies.

— Au *Credo*, la schola commence : *Patrem omnipotentem ;* le chœur continue : *Et in unum...* et ainsi de suite jusqu'à la fin, en alternant.

— Le *Sanctus* est entonné par un ou deux chantres, et poursuivi jusqu'au *Benedictus* par le chœur et la schola. — On fait de même, après l'intonation de la deuxième partie : *Benedictus.*

— A l'*Agnus Dei*, le chantre entonne 3 fois l'invocation, et les chœurs réunis la poursuivent, en chantant : *Qui tollis*, jusqu'à la fin.

— Quand on chante à deux chœurs, comme cela arrive *ordinairement* dans les églises cathédrales et monastiques, le premier chœur remplace la schola et exécute les parties que nous avons assignées à celle-ci.

Au dernier Kyrie, à la Messe, les deux chœurs se répondent, et se rejoignent pour terminer de la manière que nous avons indiquée.

3° — L'accompagnement du chant, là où il est en usage, doit être sobre et de telle sorte qu'il le soutienne au lieu de l'écraser et le couvrir.

Il ne doit avoir rien de contraire ni à la tonalité ni au rythme.

Par conséquent, l'organiste aura soin de ne faire les changements d'accord que sur les thésis rythmiques, sans qu'il soit nécessaire de le faire toujours à chacune d'elles.

Il n'usera que du style lié; évitera de donner à chaque note un accord spécial dont le résultat serait de *marteler* le chant, et rendra son accompagnement très doux, surtout aux parties faibles, non accentuées.

Au sujet de l'accompagnement, une question se pose: *Est-ce mieux de chanter sans accompagnement?*

Absolument parlant, le chant grégorien ne le suppose pas : il se suffit mélodiquement à lui-même et n'a besoin d'aucun élément étranger. Plusieurs, et avec beaucoup de raison, sont hostiles à l'accompagnement du plain-chant.

Cependant l'accompagnement n'est pas incompatible avec le chant grégorien, et, si l'on s'en tient aux règles générales que nous venons de donner, on ne voit pas pourquoi on n'en userait pas. Mais, dans les classes de chant, il est souvent plus utile pour l'élève, tant qu'il n'est pas familiarisé avec les mélodies et ne sait pas les rendre avec expression, qu'il ne soit pas guidé par un harmonium.

— Les chants que modulent les prêtres ou les ministres sacrés, dans l'exercice de leurs fonctions, ne peuvent pas être accompagnés par l'orgue ou l'harmonium. On peut accompagner le chœur quand il y répond ; mais ces réponses du chœur doivent être comme les modulations du prêtre, en vrai et bon chant grégorien, quels que soient les usages contraires qui existent et qui doivent être éliminés (Décret de la S. C., des Rites du 14 Mars 1896).

Tous ces conseils de l'auteur sont parfaits et il est à désirer qu'ils soient rigoureusement suivis.

Mais, la question de l'accompagnement du chant qu'il a à peine effleurée, est si importante et si actuelle qu'elle mérite, selon nous, d'être étudiée plus à fond.

Une étude que nous avions d'abord soumise à l'appréciation de M. Giulio Bas nous en a valu une autre de ce Maître éminent.

C'est cette étude que nous reproduisons ici.

L'autorité discrète mais si compétente avec laquelle elle est exposée, ne peut, en une matière si délicate et si complexe, qu'exercer la meilleure influence sur tous les musiciens, quels qu'ils soient.

Tout l'honneur en reviendra à M. Giulio Bas. D'avance, nous y applaudissons de tout cœur.

CHAPITRE SIXIÈME.

De l'accompagnement.

Il n'est pas nécessaire qu'une Méthode de chant grégorien, pour être complète, traite de l'accompagnement. Mais, parce que l'usage d'harmoniser les mélodies liturgiques pour l'orgue est aujourd'hui très répandu, nous croyons utile d'exposer les lois principales qui règlent les rapports existant entre l'harmonie et la mélodie dans l'accompagnement du plain-chant.

Cette étude comprend trois parties.

La première traite de l'harmonie diatonique; la seconde, des rapports de l'harmonie avec le rythme et l'accent latin ; la troisième, de l'accompagnement proprement dit.

I.

DE L'HARMONIE DIATONIQUE.

Les mélodies grégoriennes sont composées de telle sorte qu'elles évoluent sur l'échelle des modes auxquels elles appartiennent, sans presque jamais en sortir. Mais elles font cela avec beaucoup d'aisance ; car, sans s'astreindre rigoureusement aux lois de la tonalité dans laquelle elles se trouvent, elles s'en affranchissent assez souvent. Ce qui n'empêche pas que chaque mode, chaque tonalité a son caractère spécial, sa physionomie particulière ; caractère et physionomie qui proviennent soit de la nature des sons répartis sur l'échelle diatonique, soit de l'ambiance, soit de la répétition de certaines formules spéciales.

L'harmonie, pour ne pas défigurer ou, du moins, pour défigurer le moins possible le caractère propre de chaque mode, doit être entièrement diatonique et n'admettre d'autre altération dans le jeu des notes modales que le *si bémol* et le *bécarre*.

Nous ne croyons pas opportun de faire *à priori* des exclusions dans le choix des accords pour l'harmonisation des mélodies grégoriennes : l'harmonie *consonante* est toujours digne de recommandation, tandis que la *dissonante* ne doit être employée qu'avec une grande discrétion.

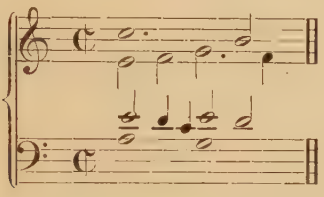
— Ainsi, les accords de *quatre sons* ou accords de *septième* avec leurs renversements respectifs ne nous paraissent pas convenir à l'accompagnement du chant grégorien. Leur caractère dissonant qui agit aussitôt sur les sens contraste avec la sérénité de la mélodie.

— Pour la même raison, l'accord de *quarte* et *sixte*, quoiqu'il ne soit pas toujours dissonant, ne nous paraît pas non plus un accord à conseiller.

Cependant, s'il se trouvait dans les conditions d'un véritable retard de l'accord parfait, ainsi que cela se présente souvent dans les œuvres des Maîtres polyphonistes, on peut l'employer, mais dans quelques cas seulement, et avec beaucoup de discrétion.

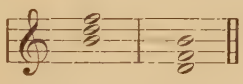
Exemples :

(1) A



(2) B

— L'accord dissonant qui, parmi les dissonants, est le moins impropre à s'harmoniser avec le calme du chant grégorien, est l'accord de *quinte diminuée, à l'état de premier renversement :*



Dans quelques cas, cet accord peut représenter le maximum de dissonance admissible dans l'accompagnement du chant grégorien.

En voici des exemples. En les donnant, nous n'entendons nullement cependant conseiller d'en faire un usage fréquent.

— Les *retards*, auxquels nous faisions allusion il n'y a qu'un instant, sont eux aussi de vraies dissonances, ou plutôt sont, à proprement parler, les seules vraies dissonances.

---

(1) Palestrina. — Hymne *Vexilla regis* (Grande édition VIII, 39, linea I).

(2) Dr Mathias.— Harmonisation du Kyriale vaticanum (Ed. Pustet, p. 104).

Un usage des retards, discret et réglé par le sens musical du style propre de la mélodie, nous paraît pouvoir être recommandé.

Exemples :

Avec ces éléments simples et limités, il est vrai, mais qui constituent le solide fondement de toute harmonie, on a des ressources suffisantes pour exprimer le sens musical renfermé dans les mélodies grégoriennes.

Quant à l'emploi de *formules harmoniques* propres à chaque mode, nous ne croyons pas devoir les conseiller. Ces sortes de formules préétablies sont presque uniquement fondées sur le caprice ou sur des lois fixes, rigides que les anciens compositeurs désavouaient à chaque pas, et qui ne furent appliquées que quand le chant grégorien était en pleine décadence.

C'est *l'allure tonale ou nettement modale de la mélodie qui est la règle de toute bonne harmonisation :* il faut que celle-ci soit toujours proportionnée à celle-là, de telle sorte que si l'allure tonale d'une pièce de chant est incertaine, l'harmonie doit être incertaine comme elle ; si, au contraire, elle est nettement modale, on doit, dans l'accompagnement, bien développer cette modalité.

Il ne faudrait pas cependant, sous prétexte d'application de cette loi générale, imposer aux cantilènes liturgiques des combinaisons harmoniques plus ou moins intéressantes. On doit, au contraire, s'étudier à exprimer par les accords le *substratum* harmonique que toute oreille musicale imagine et perçoit, dès qu'elle entend le chant de la mélodie sans accompagnement.

II.

DES RAPPORTS DE L'HARMONIE AVEC LE RYTHME ET L'ACCENT LATIN.

1° — Les accords, par leur succession et leur enchaînement, déterminent, pour ainsi dire, les *pas* de l'harmonie, et, de même qu'à chaque touchement du rythme le mouvement retrouve une

nouvelle impulsion, une nouvelle force, de même, dans l'harmonie, chaque accord détermine une nouvelle production d'énergie, et ainsi, d'accord en accord, on arrive à la cadence, au mouvement conclusif qui, par son caractère de repos, c'est-à-dire, d'absence de nouvelle énergie, amène la fin du mouvement harmonique.

Les choses étant ainsi, la constante préoccupation de celui qui accompagne une pièce de chant quelle qu'elle soit, doit être de faire marcher parallèlement le chant et l'accompagnement, c'est-à-dire, de faire coïncider les pas de l'harmonie avec ceux de la mélodie. Or, les pas sont déterminés, dans le chant, par les thésis rythmiques, et, dans l'harmonie, par les accords. La place des accords est donc fixée par les thésis rythmiques du chant. C'est là la loi générale sur laquelle il ne peut pas y avoir de divergences d'opinions, parce qu'elle est fondée sur la juste compréhension des choses.

Mais, parce que cette loi a tous les caractères d'un principe incontestable, il ne s'ensuit pas qu'on doive l'appliquer avec une rigueur extrême. Dans l'espèce, ce serait tout à fait déraisonnable.

Les appuis rythmiques indiquent les endroits où peuvent se placer les accords, cela est très vrai, mais ne veut dire nullement qu'on doive en mettre à chaque pas du rythme. Il y a des phrases qui permettent de comprendre dans un même accord plusieurs appuis rythmiques : c'est, pour le chant, un avantage précieux ; il y gagne en liberté et en souplesse.

2° — Ce premier problème de la marche parallèle du chant et de l'accompagnement résolu, il en est un autre non moins grave et peut-être le plus grave de tous à résoudre, à savoir : les rapports de l'harmonie avec l'*accent latin*.

On a vu, dans le chapitre du Rythme, comment l'accent tonique, tout en étant un des facteurs les plus importants et les plus sensibles du rythme, demeure indépendant de l'appui rythmique avec lequel il peut coïncider, mais avec lequel il ne coïncide pas nécessairement. — D'autre part, l'ossature schématique de l'harmonisation se dessine sur les principaux appuis rythmiques de la mélodie et non sur les accents toniques : l'harmonie, elle aussi, en est indépendante.

Voilà le fait.

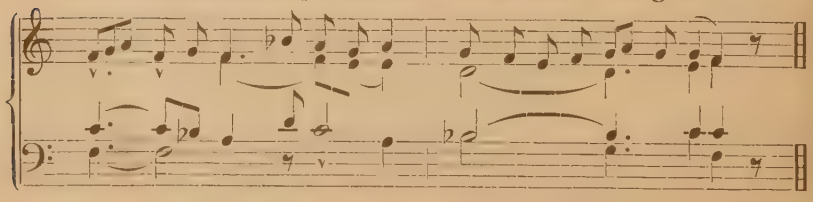
Il ne faut pas qu'on s'en étonne. L'accent tonique est une force dynamique, et l'orgue, instrument reproducteur de l'harmonisation, est, par sa nature, absolument incapable de reproduire la dynamie de l'accent.

Mais, parce que la fonction de l'accent tonique, dans ses rapports avec le rythme musical, est, depuis des siècles, en pleine évolution

et que, de plus, la plupart des chantres éprouvent comme un besoin de sentir un effet harmonique, si petit qu'il soit, au passage de l'accent tonique, nous croyons pouvoir conseiller de régler, autant que faire se peut, l'accompagnement de telle sorte que, par le moyen de quelque déplacement des parties harmonisantes ou de quelque anticipation bien amenée, on donne, au moins dans les cas les plus saillants, satisfaction aux chantres, puisque c'est pour eux que sont faits les accompagnements.

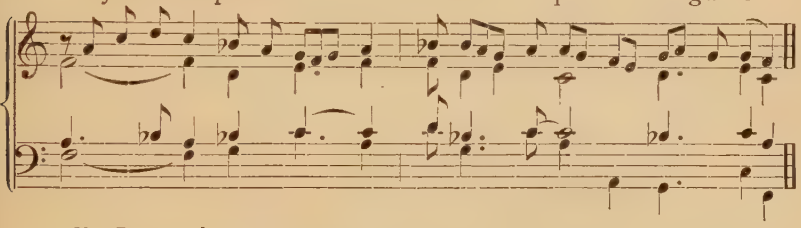
Qu'on se garde cependant de s'écarter des règles de la bonne harmonisation pour le placement des accords sur les appuis rythmiques, c'est-à-dire, qu'on évite de déformer l'interprétation rythmique des mélodies : cette interprétation doit toujours rester correcte.

Voici toute une série d'exemples en conformité avec notre manière de voir :



Cújus látus per-fo-rá- tum Flúxit aqua et sán-guine.

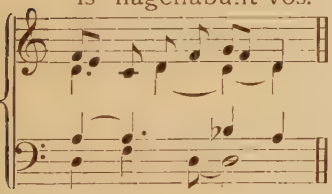
ou Cú-jus látus perfo-rá- tum Flú-xit aqua et sán-guine



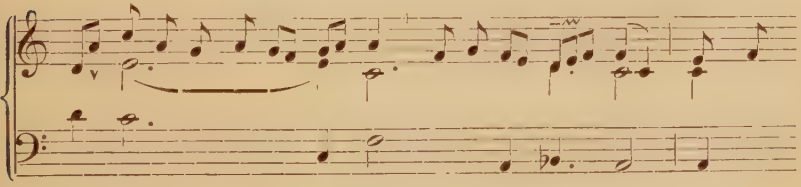
Ex Comm. Apost.

Trádent énim vos * in concí- li- is, et in syna-gógis sú-

is flagellábunt vos.



Vos a-mí-ci mé- i é- stis * si fe- cé- ri- tis quæ præ-

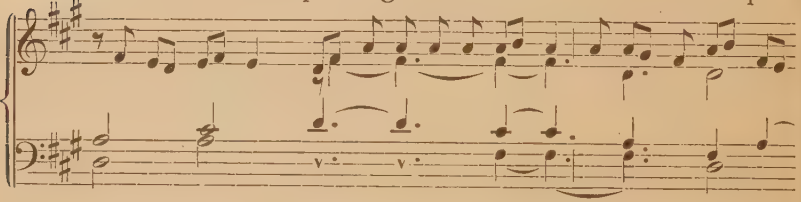


cí-pi- o vó-bis, dí-cit Dómi- nus.

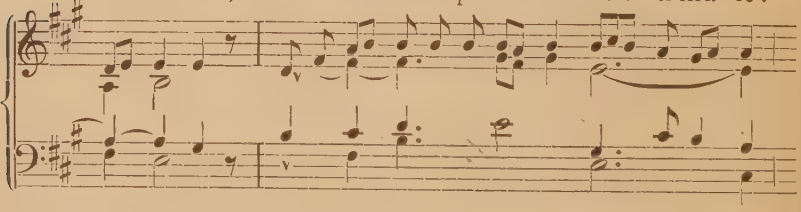
E-stóte fórtes in bél-lo...

Ex Comm. unius Martyr.

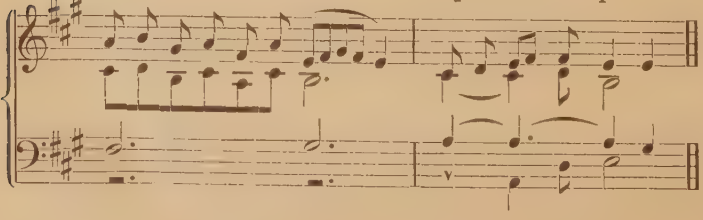
I-ste sánctus * pro lé-ge Dé- i sú- i certá- vit us-que



ad mórtem, et a vér-bis impi- ó- rum non tí-mu- it :

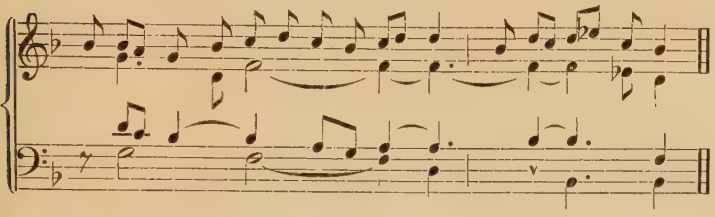


fundátus enim é- rat supra fírmam pétram.

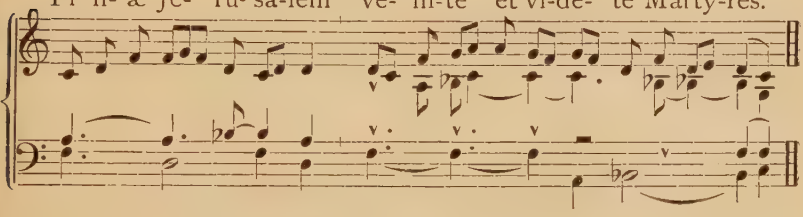


Ex Comm. Apost. et Mart. (T. P.)

Clamá-bant sáncti tú-i Dómi-ne, al-le- lú-ia.

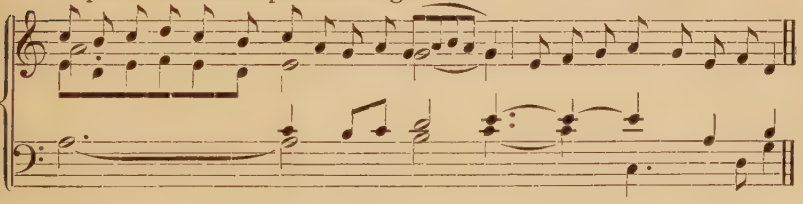


Fí- li- æ Je- rú- sa-lem * ve- ní-te et vi-dé- te Márty-res.



Ex Comm. plurium Martyr.

et pervenérunt ad prǽmia régni et lavérunt stólas sú-as.



la-vérunt stó-las sú- as. Abstér-get Dé-us... et jam

non é-rit amplí-us.

III.

DE L'ACCOMPAGNEMENT PROPREMENT DIT.

La manière la plus facile et la plus commode d'accompagner une mélodie est de mettre un accord sous chaque note.

Mais, ce genre d'accompagnement qui se résout en un *martellement* harmonique, étant ce qu'il y a de plus opposé au caractère souple et léger des mélodies grégoriennes, nous ne saurions trop recommander, en règle générale, de n'en faire jamais usage.

Cependant il est bon de faire remarquer que les cantilènes liturgiques n'ont pas toutes le même caractère : les chants mélismatiques sont, de leur nature, plus souples que les chants syllabiques dont l'allure est rendue non pas lourde, mais assez composée, par les syllabes des mots qui se succèdent rapidement les unes aux autres.

L'accompagnement *peut* et *doit* se conformer au caractère propre de ces sortes de chants.

— Dans les *chants syllabiques* exécutés avec une lenteur marquée, on pourrait tolérer un accompagnement de note contre note, pourvu qu'il soit convenablement conduit.

En tout cas, on peut, dans l'accompagnement de ces sortes de chants, faire constamment usage d'une harmonie assez riche.

— Il n'en est pas de même pour les *mélismes* dont les développements mélodiques parfois assez amples sont d'une exécution excessivement délicate. L'accompagnement des mélismes doit être très discret, pour ne pas dire, très modeste.

Nous avons dit, dans le paragraphe précédent, que les accords peuvent être placés à chaque appui rythmique, l'appui rythmique étant la règle générale qui régit la distribution des accords dans leur rapport avec le rythme de la mélodie.

Mais la *possibilité* de placer un accord à chaque appui n'indique nullement qu'il *faille* en mettre un sous *chacun* d'eux.

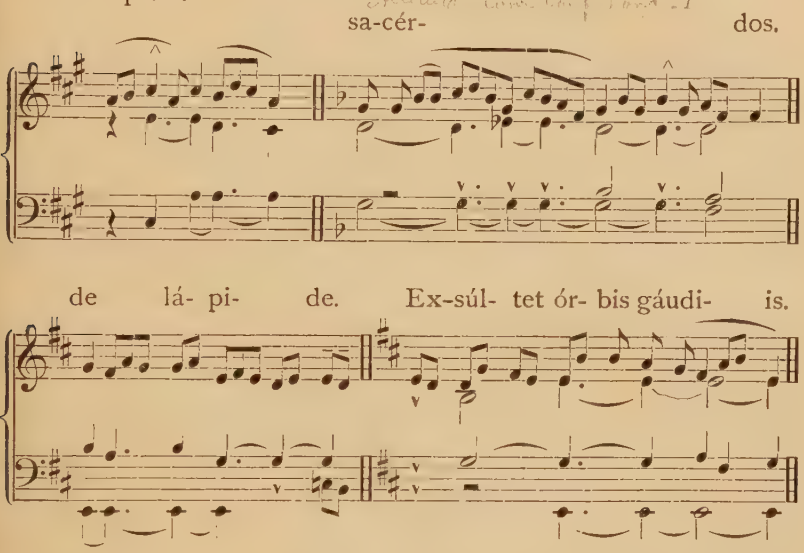
L'idéal, en cette matière, serait de pouvoir écrire l'accompagnement sans accords ; mais, comme il ne peut y avoir d'harmonie sans accords, il faut faire en sorte d'user de ceux-ci avec parcimonie et discrétion.

De plus, l'organiste doit étudier de très près les phrases mélodiques qu'il doit accompagner ; les prendre dans leur ensemble, au lieu de les subdiviser en une multitude de pieds rythmiques [1],

[1] Il va sans dire que l'accompagnateur doit aussi se rendre un compte très exact des moindres détails du rythme : cela est absolument nécessaire. Mais se rendre compte des détails des choses ne veut pas dire qu'on doive les mettre ensuite en relief, au détriment de l'ensemble.

et adapter à chacune d'elles l'harmonie qui répond le mieux au sens musical principal qui la caractérise, et, quand la mélodie est ornée, en faire sentir les petits balancements (1) au moyen de légers mouvements des parties harmonisantes, mais en sauvegardant toujours, le plus possible, l'harmonie dominante.

Exemples :



L'accompagnement, en faisant ressortir les grandes allures rythmiques et mélodiques du chant, rend plus large et plus vive la perception de la mélodie, et l'harmonie, de son côté, brille par la simplicité et la clarté.

---

(1) On ne peut mieux comparer ces petits balancements des détails mélodiques autour de la dominante, qu'à une décoration disposée en forme de *festons* sur une corde tendue.

Les formes psalmodiques, dans les mélodies ornées, nous en donnent des exemples saisissants.

Pour n'en citer que quelques-uns, quoi de plus beau que l'*Alleluia* dont nous harmonisons plus haut un membre de phrase : « sacerdos » ! Quoi de plus beau encore que l'*Introït* et l'*Offertoire* de la 2e Messe des Vierges martyres ! Et, au second *Alleluia*, de la même Messe, comme la phrase « cum claritate » tout en gardant la dominante *la*, opère, autour de cette note, de gracieux mouvements ! Le répertoire grégorien est plein de ces *mélodies festonnées*.

Ce que nous conseillons, dans la manière de les accompagner, c'est de garder l'harmonie qui répond le mieux à la dominante ou à la note qui en joue le rôle, en faisant sentir seulement, comme nous l'avons dit, les petits balancements, les *festons mélodiques*, par de légers mouvements des parties harmonisantes.

L'application de principes de ce genre n'est pas toujours commode, nous en convenons. Aussi, croyons-nous qu'il est bien difficile d'improviser des accompagnements. Et si, dans la préparation d'une harmonisation, il nous arrive souvent de ne pouvoir rendre qu'en partie nos propres conceptions et, parfois même, d'être dans l'absolue impossibilité de les rendre, il faut alors s'arranger pour adopter le mode qui présente le moins d'inconvénients.

Souvent aussi, on rencontre des passages où, tant du côté de la tonalité que de celui du rythme, se manifeste clairement la différence profonde qui existe entre nos habitudes musicales modernes et les habitudes musicales antiques. Nous conseillons alors de s'arranger, autant que faire se peut, de façon à éviter ces heurts. On n'accompagne pas le chant pour le rendre plus agréable, mais pour aider les chantres, et rendre, il faut le dire aussi, les mélodies grégoriennes plus accessibles à ceux qui n'arriveraient pas à en saisir toute la beauté, s'ils les entendaient chanter sans accompagnement (1).

Pour ce qui est de la *force* à mettre dans l'accompagnement lui-même, l'organiste doit s'appliquer à modérer le jeu de son instrument de telle manière qu'il n'écrase jamais les voix.

Cependant l'accompagnement ne doit pas être tellement modéré que les chantres ne l'entendent point; car alors ceux-ci seraient privés du soutien que l'harmonie a pour but de leur offrir, et l'orgue, de son côté, ne servirait que d'inexorable contrôle à l'abaissement des voix.

(1) C'est ce qui fait que dans les fonctions sacrées dans lesquelles, à côté des morceaux de musique exécutés avec toutes les ressources de l'harmonie moderne, on entend chanter les mélodies grégoriennes sans accompagnement, celles-ci paraissent, par l'effet du contraste, pauvres et nues. Ce phénomène provient de ce que le sens musical de la monodie pure n'arrive pas à suppléer complètement au défaut d'harmonie.

TROISIÈME PARTIE.

INTRODUCTION.

Le but de cette troisième partie est de recueillir le fruit de la semence que nous avons jetée durant le cours de cet ouvrage.

La collection de pièces qui s'y trouvent n'est ni un appendice ni un ornement: elles n'y sont qu'à titre d'exercices et d'application des théories exposées dans notre travail.

Nombreuses sont les instructions pratiques que nous y avons déjà données. Cependant, nous croyons utile d'en ajouter encore quelques autres, sous forme d'introduction à cette troisième Partie, afin qu'on puisse retirer de l'étude de cette Méthode, tout le fruit que nous nous sommes proposé en l'écrivant.

Ces nouvelles instructions ne sont que les règles pratiques que l'expérience nous a montré devoir être suivies dans l'enseignement du chant. Elles n'ont rien d'absolu. Si quelqu'un en connaît de meilleures, qu'il les suive ; car c'est par les résultats qu'on peut bien juger de la valeur d'un enseignement aussi pratique que celui que nous donnons ici.

A.

1° Nous recommandons d'abord d'aller pas à pas dans l'exercice des mélodies reproduites plus loin. Nous n'en avons donné aucune, à dessein, dans la première partie, pour éviter l'inconvénient de faire de la pratique avant d'exposer la théorie.

Donc, qu'on ne passe pas aux pièces d'un style plus compliqué, telles que les *Introïts*, les *Alleluias* ou les *Traits*, sans être parvenu à exécuter avec une certaine perfection les Antiennes.

2° En second lieu, on aura soin, avant de chanter une pièce de chant quelle qu'elle soit, d'en étudier le texte.

a) Le maître devra donc interroger d'abord ses élèves sur la qualité de chaque syllabe, et s'assurer qu'il possède bien ce que nous avons dit au Chapitre premier de la seconde Partie.

Cela fait, il leur donnera une leçon de lecture en lisant d'abord le texte et en le leur faisant lire ensuite, afin de se rendre compte des défauts qu'ils y peuvent commettre. Le naturel et l'aisance sont deux conditions d'une bonne lecture.

b) Passant de là à la mélodie, il leur demandera le nom de la clef et des intervalles ; le nom des notes et des neumes ; leur valeur par rapport à la syllabe qu'ils affectent ou à la place qu'ils occupent dans le chant ; les modes et leur échelle respective, etc., etc.

Puis il les fera solfier séparément ou par groupes, en leur faisant donner à chaque note sa valeur propre.

c) Cela fait, tous ensemble liront le texte, avant de le chanter; et, quand ils le chanteront (1), le maître aura soin de ne pas laisser passer la moindre faute. Qu'il le fasse cependant avec prudence et tact pour ne pas déconcerter les élèves et les décourager.

Une pièce de chant, surtout quand elle est considérable, demande à être étudiée par parties.

3° Quand elle est sue, le maître la fait chanter en tout ou en partie par chaque élève, en ayant soin de corriger les fautes au fur et à mesure qu'elles se commettent; puis il la fait chanter par tous.

Il peut même, s'il le juge à propos, interrompre à un signal donné la mélodie et la faire continuer par un ou deux élèves seulement. C'est selon nous, un moyen excellent de varier l'exercice et de le rendre extrêmement profitable.

Lorsque les élèves se seront quelque peu pénétrés du sens de la mélodie, le maître la leur expliquera, en leur montrant la raison d'être des parties mélodiques, les liens qui les unissent les unes aux autres et en forment un tout parfait.

Après cela, tous ensemble pourront la chanter d'un trait et sans interruption, en tenant bien compte des remarques qui leur auront été faites.

B.

1° Quant aux pièces de chant contenues dans cette 3e Partie, je tiens à faire remarquer que je n'ai pris que les exemples les plus propres à initier à la connaissance des modes, du rythme grégorien et de ses différentes formes mélodiques, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliquées.

J'y ai ajouté les Psaumes et les Cantiques les plus usuels, afin que, dans les classes de chant, on s'exerce à distribuer les syllabes selon les différents modes et les différentes terminaisons de chacun d'eux.

On fera bien aussi de chanter ces Psaumes avec Antiennes, afin d'exercer l'élève au passage de l'Antienne au Psaume et vice-versâ.

2° La traduction des pièces grégoriennes en notation musicale moderne, nous ne l'avons faite que pour ceux qui sont versés dans la connaissance de la musique. — A ceux qui la connaissent moins elle aura toujours l'avantage de mieux leur faire saisir les *arsis* et *thesis* rythmiques, les rapports des parties entre elles, la distribution de l'intensité et le développement du *lien dynamique*.

A cette fin, nous avons indiqué par un accent aigu un peu fort,

(1) Dans les classes de chant, il serait bon de ne chanter qu'à mi-voix, afin de mieux s'assurer des fautes qui s'y commettent.

l'accent principal de la phrase ou de la mélodie, et les accents secondaires des incises et des membres par un accent aigu plus petit.

Tous ces accents doivent être, comme nous l'avons vu, préparés par un *crescendo* suivi d'un *decrescendo.*

Les pièces de mon recueil sont toutes musicalement reproduites en clef de *sol* et sur la même échelle diatonique que le chant grégorien. Mais cela ne veut pas dire qu'une mélodie du 5e et du 8e modes v. gr., doit être chantée une quinte plus haut qu'une mélodie du 2e mode. — On sait bien que le chant grégorien ne s'écrit pas comme la musique moderne ou la musique d'orgue, d'après l'élévation du son, mais qu'elle en est indépendante, et qu'une pièce de chant peut, selon les cas, être chantée sur un ton plus ou moins élevé.

Dans ces reproductions en musique moderne, les *thésis rythmiques* sont représentées par la première note d'un groupe ♫ ; par l'épisème 𝅘𝅥 et par la noire ♩.

Les barres de division, qui figurent dans ces mêmes pièces, n'ont aucune valeur, puisque la note finale dans les incises et les membres est déjà doublée et qu'à la fin des phrases, il y a, en plus du ralentissement du mouvement, un temps de silence marqué par le signe 𝄾 qui équivaut à une croche. Elles ne sont donc que de pures indications pour distinguer les incises, les membres et les phrases, les uns des autres.

Enfin, pour exprimer les nuances du mouvement, nous avons suivi la terminologie latine, la terminologie des anciens manuscrits.

I.

RECUEIL D'ANTIENNES.

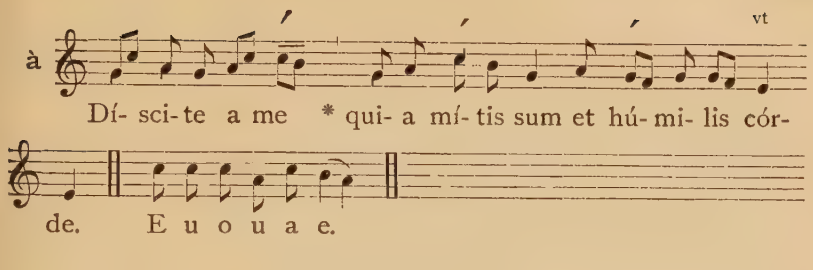
Premier Mode.

(1) Avons-nous besoin de redire que les *ictus arsiques* ou *thétiques*, indiqués dans nos recueils par l'*épisème*(𝅘𝅥), ne sont que des appuis pour passer de là, sans arrêt et sans effort, à la note qui les suit?

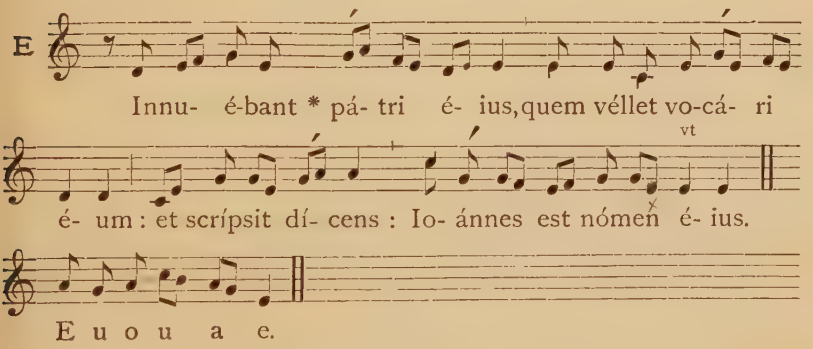
Deuxième Mode.

Troisième Mode.

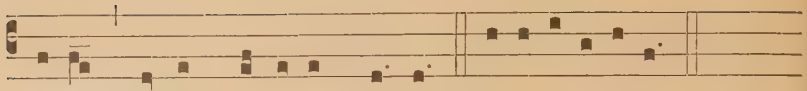
[1] C'est-à-dire : *Retenez fortement* votre voix : en abréviation v. t.
C'est ainsi que nous reproduirons désormais ce *valde tenete*, quand besoin en sera. Le ralentissement marqué du mouvement commence à partir de la note à laquelle correspond le *valde tenete*.



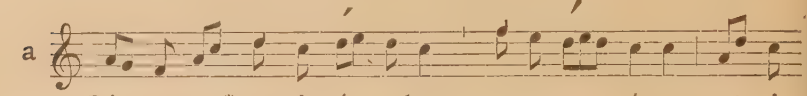
Quatrième Mode.



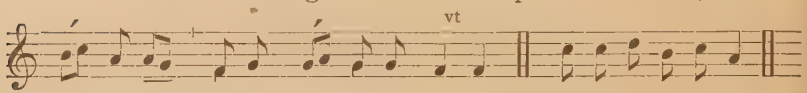
Cinquième Mode.



cu- lum su-per bráchi- um tú- um. E u o u a e.



Pó- ne me * ut signá- cu-lum su-per cor tú- um, ut si-



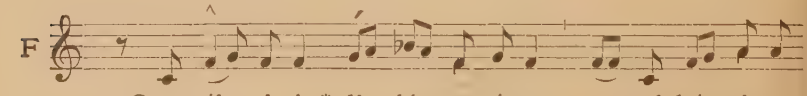
gná- cu-lum su-per brá-chi- um tú- um. E u o u a e.

Sixième Mode.

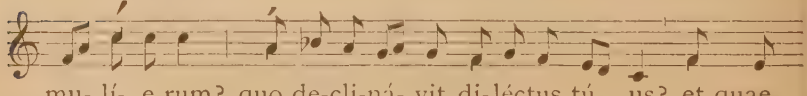
Quo áb- i- it * di- lé-ctus tú- us, o pulchérrima mu-lí- e-

rum? quo decli-ná-vit di-léctus tú- us? et quaerémus é- um

té- cum. E u o u a e.



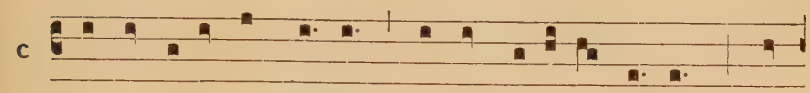
Quo áb- i- it * di- lé-ctus tú- us, o pulchér- rima



mu- lí- e-rum? quo de-cli-ná- vit di-léctus tú- us? et quae-

rémus é- um té- cum. E u o u a e.

Septième Mode.



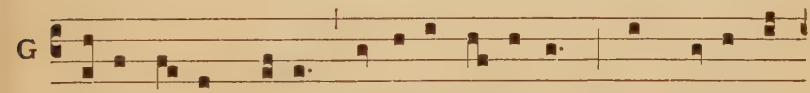
Ecce sa-cérdos mágnus, * qui in di- é-bus sú- is plá-

cu- it Dé- o, et invéntus est iú-stus. E u o u a e.

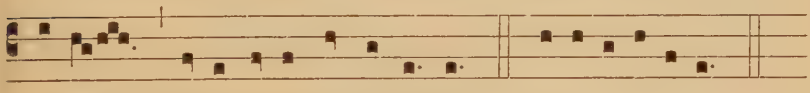
Ecce sa-cérdos mágnus, * qui in di- é- bus sú- is plá-cu-

it Dé- o, et invéntus est iústus. E u o u a e.

Huitième Mode.



Vé-ni spónsa Chrísti, * ácci-pe co- ró-nam quam tí-bi Dó-



mi-nus praepa-rá-vit in ae-térnum. E u o u a e.

Vé- ni spón-sa Chrí- sti, * ácci-pe co- ró-nam quam tí-bi

Dó- mi-nus praepa-rá-vit in aetérnum. E u o u a e.

II.

RECUEIL DE PSAUMES ET DE CANTIQUES

que l'on pourra chanter sur chacun des huit modes avec leurs différentes formules.

Psaume 107.

Díxit Dóminus Dómino méo: * Séde a déxtris méis :

Donec pónam inimícos túos, * scabéllum pédum tuórum.

Vírgam virtútis túae emíttet Dóminus ex Síon : * domináre in médio inimicórum tuórum.

Técum princípium in díe virtútis túæ in splendóribus sanctórum : * ex útero ante lucíferum génui te.

Jurávit Dóminus et non paenitébit éum : * Tu es sacérdos in aetérnum secúndum órdinem Melchísedech.

Dóminus a déxtris túis, * confrégit in díe írae súae réges.

Iudicábit in natiónibus, implébit ruínas : * conquassábit cápita in térra multórum.

De torrénte in vía bíbet : * proptérea exaltábit cáput.

Glória Pátri, et Fílio, * et Spirítui Sáncto.

Sicut érat in princípio, et núnc, et sémper, * et in sáecula saeculórum. Amen.

Psaume 110.

Confitébor tíbi Dómine in tóto córde méo : * in consílio iustórum et congregatióne.

Mágna ópera Dómini : * exquisíta in ómnes voluntátes éius.

Conféssio et magnificéntia ópus éius : * et iustítia éius mánet in sáeculum sáeculi.

Memóriam fécit mirabílium suórum, † misércors et miserátor Dóminus : * éscam dédit timéntibus se.

Mémor érit in sáeculum testaménti súi : * virtútem óperum suórum annuntiábit pópulo súo.

Ut det íllis haereditátem géntium : * ópera mánuum éius véritas et iudícium.

Fidélia ómnia mandáta éius : † confirmáta in sáeculum sáeculi : * fácta in veritáte et aequitáte.

Redemptiónem mísit pópulo súo : * mandávit in aetérnum testaméntum súum.

Sánctum et terríbile nómen éius : * inítium sapiéntiae tímor Dómini.

Intelléctus bónus ómnibus faciéntibus éum : * laudátio éius mánet in sáeculum sáeculi.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Psaume 111.

Beátus vír qui tímet Dóminum : * in mandátis éius vólet nímis.

Pótens in térra érit sémen éius : * generátio rectórum benedicétur.

Glória et divítiae in dómo éius : * et iustítia éius mánet in sáeculum sáeculi.

Exórtum est in ténebris lúmen réctis : * misércors, et miserátor, et iústus.

Iucúndus hómo qui miserétur

et cómmodat, † dispónet sermónes súos in iudício : * quia in aetérnum non commovébitur.

In memória aetérna érit iústus : * ab auditióne mála non timébit.

Parátum cor éius speráre in Dómino, † confirmátum ést cor éius : * non commovébitur donec despíciat inimícos súos.

Dispérsit, dédit paupéribus : † iustítia éius mánet in sáeculum sáeculi : * córnu éius exaltábitur in glória.

Peccátor vidébit, et irascétur, † déntibus súis frémet et tabéscet:* desidérium peccatórum períbit.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Psaume 112.

Laudáte púeri Dóminum : * laudáte nómen Dómini.

Sit nómen Dómini benedíctum, * ex hoc núnc, et úsque in sáeculum.

A sólis órtu usque ad occásum, * laudábile nómen Dómini.

Excélsus super ómnes géntes Dóminus, * et super cáelos glória éius.

Quís sicut Dóminus Déus nóster, qui in áltis hábitat, * et humília réspicit in cáelo et in térra?

Súscitans a térra ínopem, * et de stércore érigens páuperem :

Ut cóllocet éum cum princípibus, * cum princípibus pópuli súi.

Qui habitáre fácit stérilem in dómo, * mátrem filiórum laetántem.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Psaume 119.

Ad Dóminum cum tribulárer clamávi : * et exaudívit me.

Dómine líbera ánimam méam a lábiis iníquis, * et a língua dolósa.

Quid détur tíbi aut quíd apponátur tíbi * ad línguam dolósam?

Sagíttae poténtis acútae, * cum carbónibus desolatóriis.

Heu míhi, quia incolátus méus prolongátus ést : † habitávi cum habitántibus Cédar : * multum íncola fúit ánima méa.

Cum hís qui odérunt pácem éram pacíficus : * cum loquébar íllis, impugnábant me grátis.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Psaume 121.

Laetátus súm in hís quae dícta sunt míhi : * In dómum Dómini íbimus.

Stántes érant pédes nóstri, * in átriis túis Ierúsalem.

Ierúsalem quae aedificátur ut cívitas : * cúius participátio éius in idípsum.

Illuc enim ascendérunt tríbus, tríbus Dómini : * testimónium Israél ad confiténdum nómini Dómini.

Quia illic sedérunt sédes in iudício, * sédes super dómum Dávid.

Rogáte quae ad pácem sunt Ierúsalem : * et abundántia diligéntibus te.

Fíat páx in virtúte tua : * et abundántia in túrribus túis.

Propter frátres méos et próximos méos, * loquébar pácem de te.

Propter dómum Dómini Déi nóstri, * quaesívi bóna tíbi.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Psaume 125.

In converténdo Dóminus captivitátem Sion : * fácti súmus sícut consoláti.

Tunc replétum est gáudio os nóstrum : * et língua nóstra exsultatióne.

Tunc dícent inter géntes : * Magnificávit Dóminus fácere cum éis.

Magnificávit Dóminus fácere nobíscum:* facti súmus laetántes.

Convérte Dómine captivitátem nóstram,* sicut tórrens in Austro.

Qui séminant in lácrimis, * in exsultatióne métent.

Eúntes íbant et flébant, * mitténtes sémina súa.

Veniéntes autem vénient cum exsultatióne, * portántes manípulos súos.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Psaume 126.

Nisi Dóminus aedificáverit dómum, * in vánum laboravérunt qui aedíficant éam.

Nisi Dóminus custodíerit civitátem, * frustra vígilat qui custódit éam.

Vánum est vóbis ante lúcem súrgere : * súrgite postquam sederítis,qui manducátis pánem dolóris.

Cum déderit diléctis súis sómnum : * ecce haeréditas Dómini, fílii : mérces, frúctus véntris.

Sicut sagíttae in mánu poténtis : * ita fílii excussórum.

Beátus vir qui implévit desidérium súum ex ípsis : * non confundétur cum loquétur inimícis súis in pórta.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Psaume 127.

Beáti ómnes qui tímeńt Dóminum, * qui ámbulant in víis éius.

Labóres mánuum tuárum quia manducábis : * beátus es, et bene tíbi érit.

Uxor túa sícut vítis abúndans,* in latéribus dómus túae.

Fílii túi sícut novéllae olivárum, * in circúitu ménsae túae.

Ecce sic benedicétur hómo * qui tímet Dóminum.

Benedícat tíbi Dóminus ex Síon : * et vídeas bóna Ierúsalem ómnibus diébus vítae túae.

Et vídeas fílios filiórum tuórum, * pácem super Israél.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Canticum B. Mariae Virginis.

Luc. 1.

Magníficat * ánima méa Dóminum.

Et exsultávit spíritus méus * in Déo salutári méo.

Quia respéxit humilitátem ancíllae súae : * ecce enim ex hoc beátam me dícent ómnes generatiónes.

Quia fécit míhi mágna, qui pótens est : * et sánctum nómen éius.

Et misericórdia éius a progénie in progénies * timéntibus éum.

Fécit poténtiam in bráchio súo : * dispérsit supérbos ménte córdis súi.

Depósuit poténtes de séde, * et exaltávit húmiles.

Esuriéntes implévit bónis : * et dívites dimísit inánes.

Suscépit Israel púerum súum,* recordátus misericórdiae súae.

Sicut locútus ést ad pátres nóstros, * Abraham et sémini éius in saécula.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Canticum Zachariae.
Luc. 1.

Benedíctus Dóminus Déus Israel; * quia visitávit et fécit redemptiónem plébis súae :

Et eréxit córnu salútis nóbis * in dómo Dávid púeri súi.

Sicut locútus ést per ós sanctórum, * qui a sáeculo sunt, prophetárum éius :

Salútem ex inimícis nóstris; * et de manu ómnium, qui odérunt nos.

Ad faciéndam misericórdiam cum pátribus nóstris : * et memorári testaménti súi sáncti.

Iusiurándum, quod iurávit ad Abraham pátrem nóstrum, * datúrum se nóbis.

Ut sine timóre de mánu inimicórum nostrórum liberáti, * serviámusílli.

In sanctitáte et iustítia coram ípso, * ómnibus diébus nóstris.

Et tu púer, prophéta Altíssimi vocáberis : * praeíbis enim ante fáciem Dómini paráre vías éius.

Ad dándam sciéntiam salútis plébi éius, * in remissiónem peccatórum eórum :

Per víscera misericórdiae Déi nóstri : * in quíbus visitávit nos, óriens ex álto :

Illumináre his, qui in ténebris et in úmbra mórtis sédent : * ad dirigéndos pédes nóstros in víam pácis.

Glória Pátri...

Sicut érat...

Canticum Simeonis.
Luc. 2.

Nunc dimíttis sérvum túum Dómine, * secúndum vérbum túum in páce :

Quia vidérunt óculi méi * salutáre túum,

Quód parásti * ante fáciem ómnium populórum :

Lúmen ad revelatiónem géntium, * et glóriam plébis túae Israel.

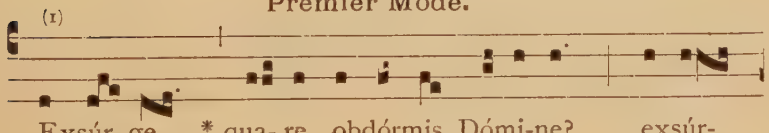
Glória Pátri...

Sicut érat...

III.

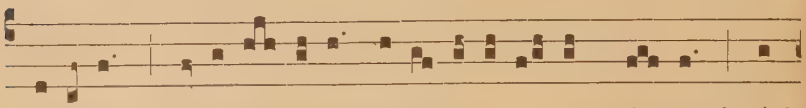
RECUEIL D'INTROITS.

Premier Mode.



[1] Pour le mouvement des *Introits*, qu'on veuille bien recourir à ce que nous avons dit au § II du Ch. V^e^ de la II^e^ Partie, en parlant du mouvement dans le chant.

ge, et ne repél-las in fí- nem : qua-re fá-ci- em tú- am



a-vértis, obli-ví- sce-ris tri-bu- la-ti- ó- nem nó-stram? Ad-

haé- sit in tér- ra vénter nó- ster : exsúrge, Dómi-ne,

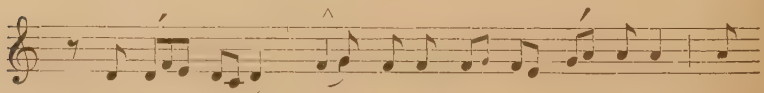
ádiu-va nos, et lí- be- ra nos. *Ps.* Dé- us, áuri-bus

nóstris audí-vi-mus : * pá- tres nóstri annunti- a- vé-runt

nó- bis. Gló-ri- a Pá-tri, et Fí- li- o, et Spi- rí-tu- i

Sáncto. * Sic- ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et sémper,

et in saécu-la saecu- ló-rum. A- men.

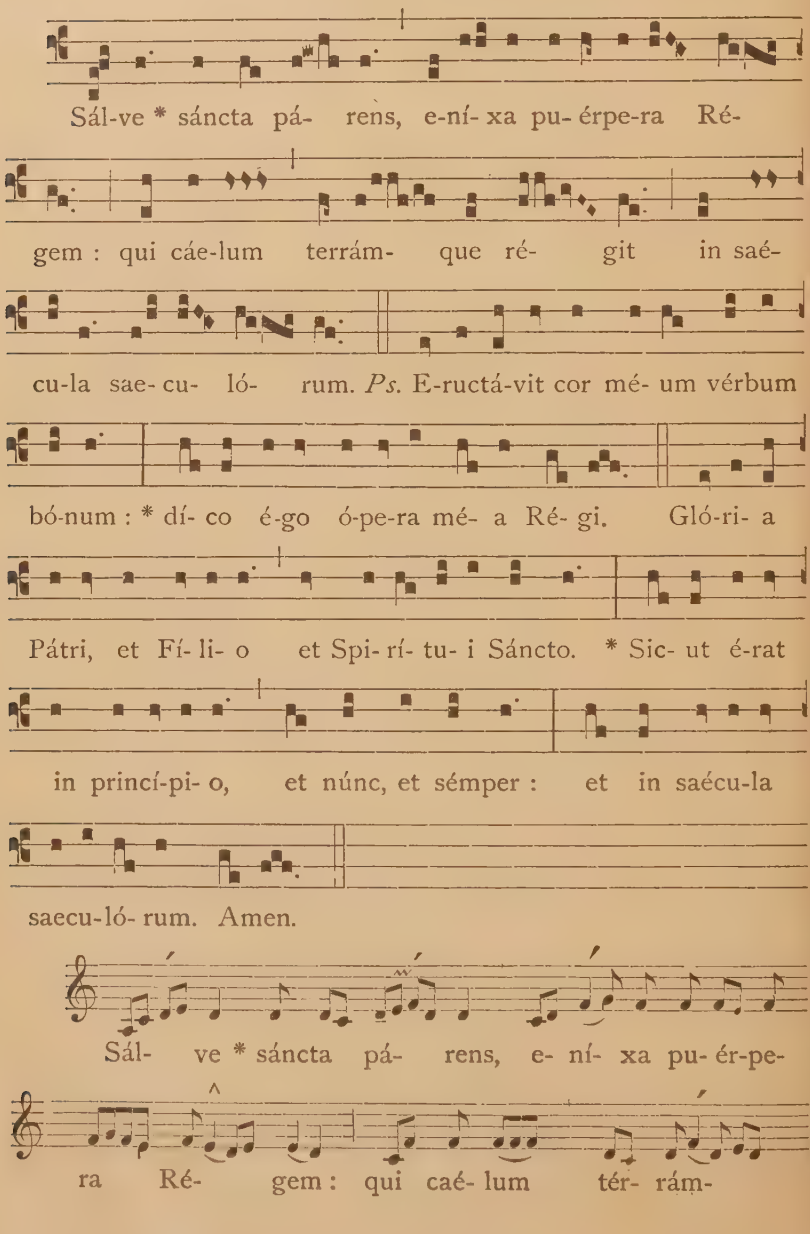


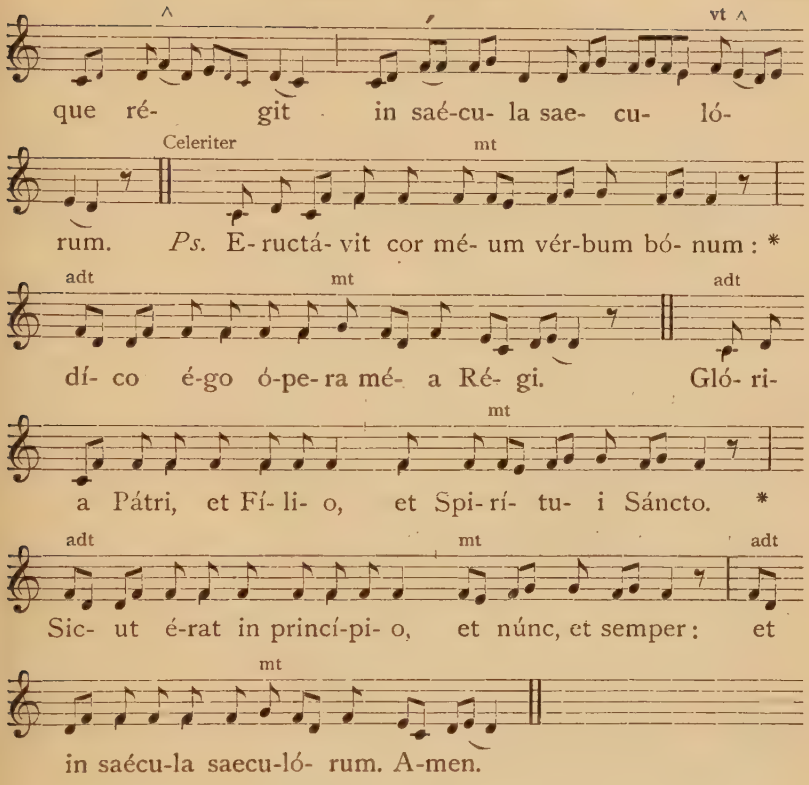
Exsúr- ge * qua- re obdór-mis Dó-mi-ne? ex-

mediocriter tenete (1)
ad tempus (2)
súr- ge, et ne repél- las in fí- nem: qua- re
fá- ci- em tú- am a-vér- tis, obli-ví- sce- ris tri-bu- la-
at
ti- ó- nem nó-stram? Adhaé- sit in tér- ra vén- ter nó-
adt
ster: exsúr-ge, Dómi-ne, ádiu-va nos, et lí- be-
v t
Celeriter (3)
mt
ra nos. *Ps.* Dé- us, áu-ri-bus nóstris audí-vi- mus : *
adt
mt
adt
pá- tres nóstri annunti- a- vé- runt nó- bis. Gló- ri- a Pá-
mt
adt
tri, et Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sáncto. * Sic- ut é-
mt
adt
rat in princí-pi- o, et núnc, et sémper: et in saécu-
mt
la saecu- ló-rum. A- men.

(1) C.-à-d. : *Retenez légèrement* la voix : en abréviation : m. t.
(2) C.-à-d. : *Reprise du mouvement* antérieur au mediocriter tenete : en abréviation : ad t.
(3) C.-à-d. : *Légèreté* dans le mouvement.

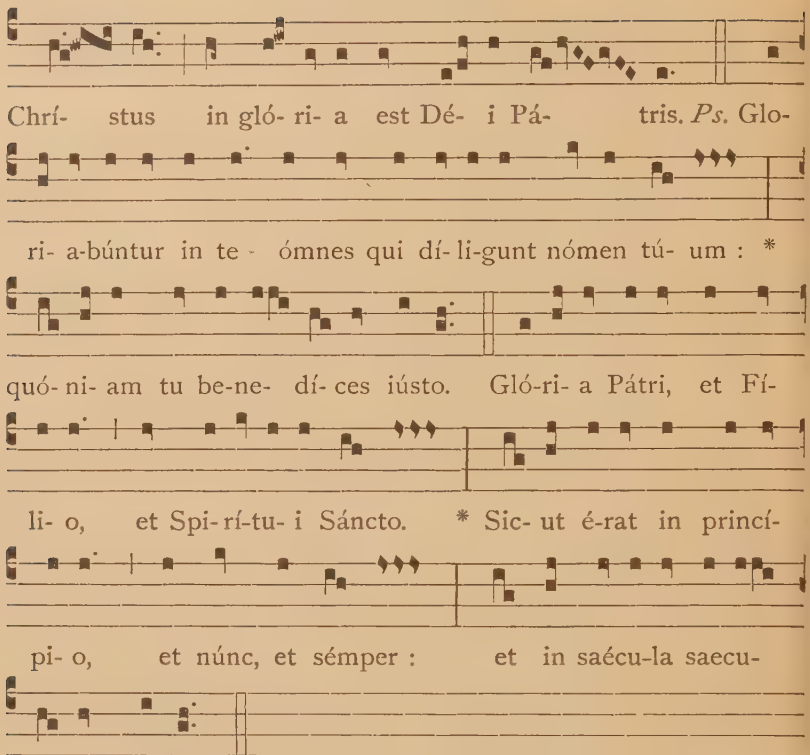
Deuxième Mode.

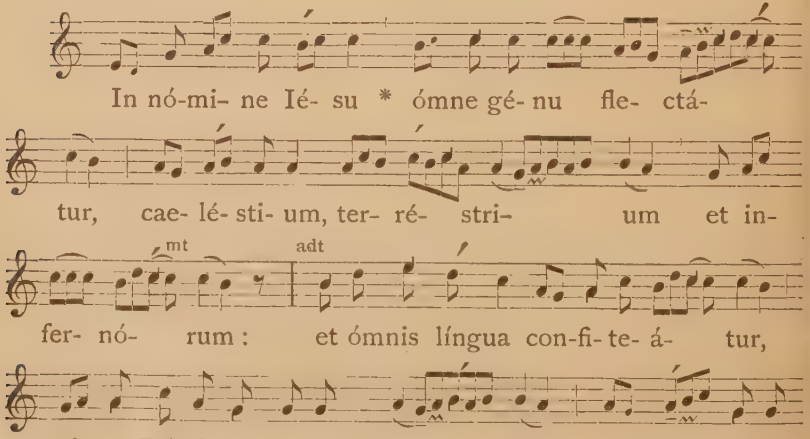

Sál-ve * sáncta pá- rens, e-ní- xa pu- érpe-ra Ré-
gem : qui cáe-lum terrám- que ré- git in saé-
cu-la sae- cu- ló- rum. *Ps.* E-ructá-vit cor mé- um vérbum
bó-num : * dí- co é-go ó-pe-ra mé- a Ré- gi. Gló-ri- a
Pátri, et Fí- li- o et Spi- rí- tu- i Sáncto. * Sic- ut é-rat
in princí-pi- o, et núnc, et sémper : et in saécu-la
saecu-ló- rum. Amen.
Sál- ve * sáncta pá- rens, e- ní- xa pu- ér-pe-
ra Ré- gem : qui caé- lum tér- rám-

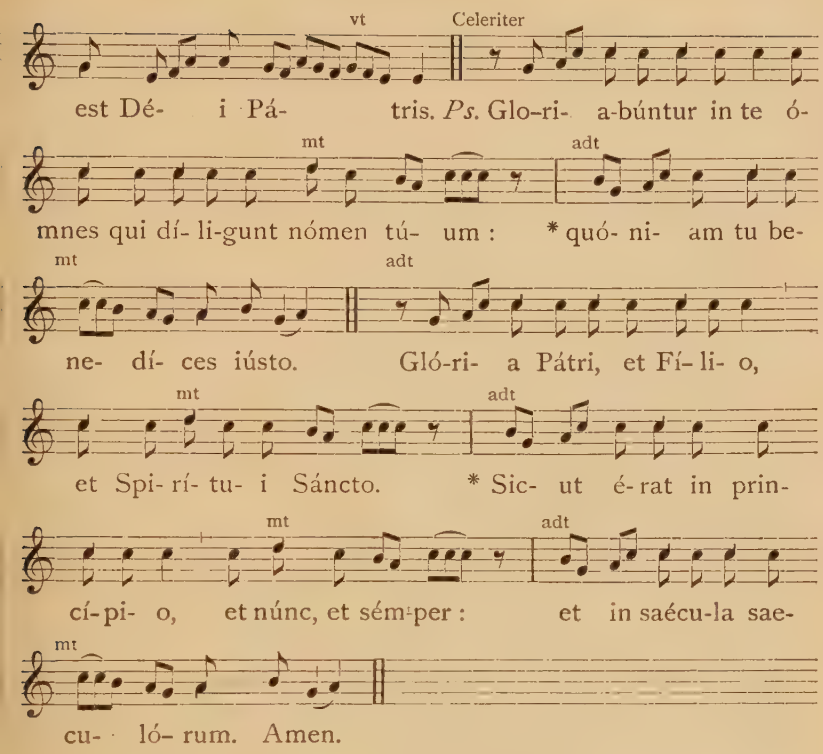

vt
que ré- git in saé-cu- la sae- cu- ló-
Celeriter
mt
rum. *Ps.* E- ructá- vit cor mé- um vér-bum bó- num : *
adt
mt
adt
dí- co é-go ó-pe- ra mé- a Ré- gi. Gló- ri-
mt
a Pátri, et Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sáncto. *
adt
mt
adt
Sic- ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et semper : et
mt
in saécu-la saecu-ló- rum. A-men.

Troisième Mode.

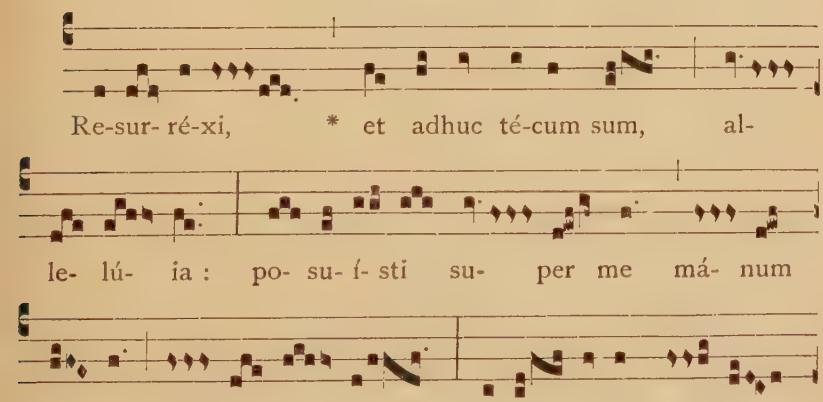
In nómi-ne Ié-su * ómne gé-nu fle- ctá- tur, cae-
lésti- um, ter- ré- stri- um et infer- nó- rum :
et ómnis língua con-fi-te- á- tur, qui- a Dómi-nus Ié-sus

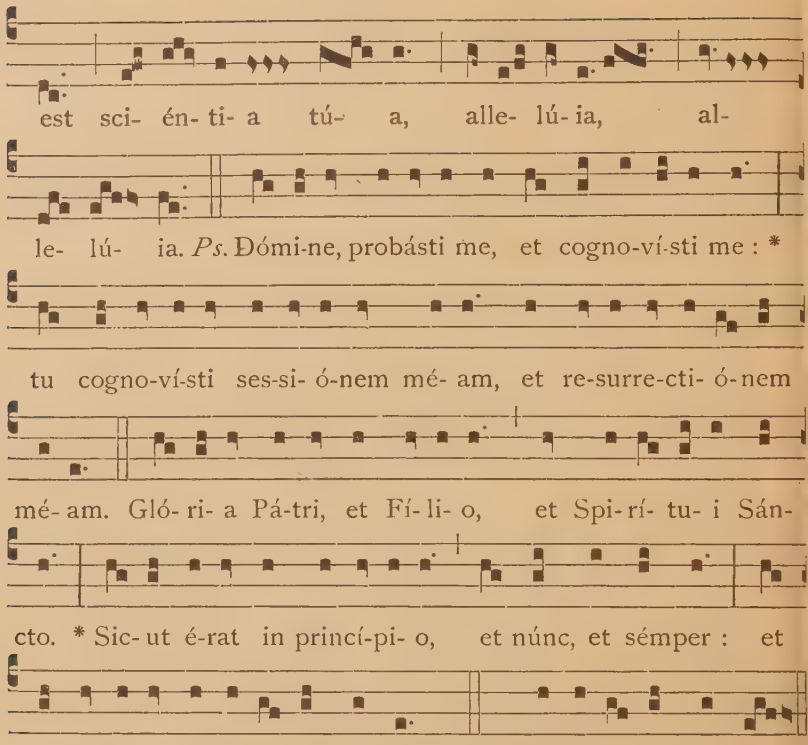

Chrí- stus in gló- ri- a est Dé- i Pá- tris. *Ps.* Glo-
ri- a-búntur in te - ómnes qui dí- li-gunt nómen tú- um : *
quó- ni- am tu be-ne- dí- ces iústo. Gló-ri- a Pátri, et Fí-
li- o, et Spi- rí-tu- i Sáncto. * Sic- ut é-rat in princí-
pi- o, et núnc, et sémper : et in saécu-la saecu-
ló-rum. Amen.

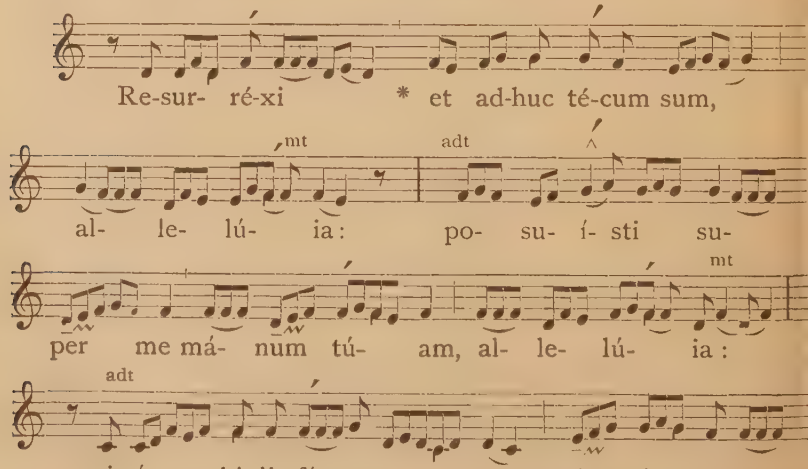

In nó-mi- ne Ié- su * ómne gé- nu fle- ctá-
tur, cae- lé- sti- um, ter- ré- stri- um et in-
mt
adt
fer- nó- rum : et ómnis língua con-fi- te- á- tur,
qui- a Dómi-nus Ié-sus Chrí- stus in gló- ri- a


vt
Celeriter
est Dé- i Pá- tris. *Ps.* Glo-ri- a-búntur in te ó-
mt
adt
mnes qui dí- li-gunt nómen tú- um : * quó- ni- am tu be-
mt
adt
ne- dí- ces iústo. Gló-ri- a Pátri, et Fí- li- o,
mt
adt
et Spi- rí- tu- i Sáncto. * Sic- ut é- rat in prin-
mt
adt
cí- pi- o, et núnc, et sém- per : et in saécu-la sae-
mt
cu- ló- rum. Amen.

Quatrième Mode.

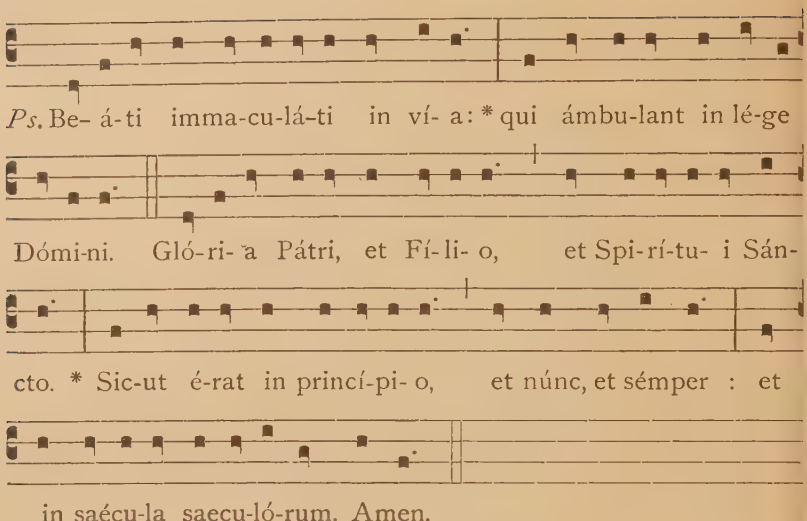


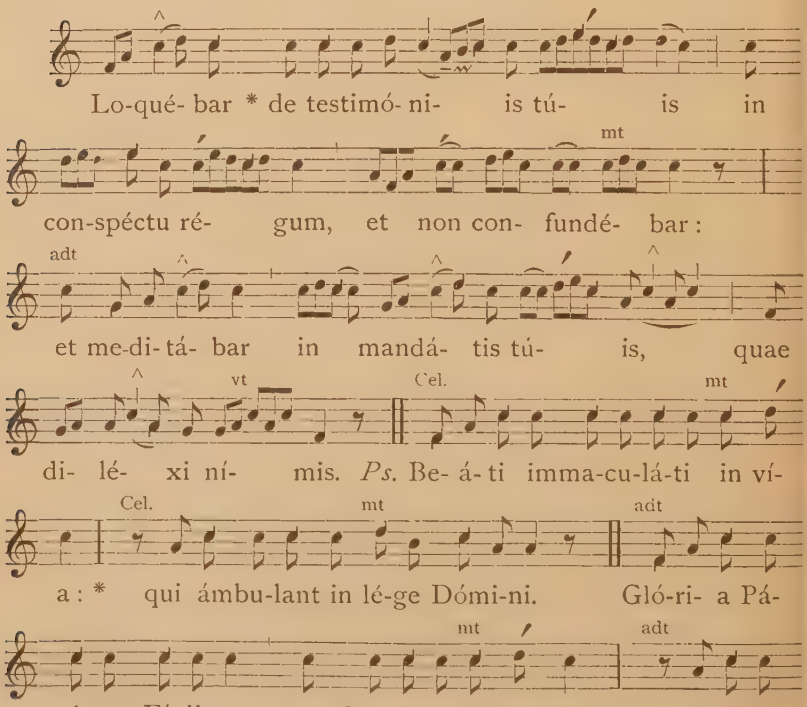

est sci- én- ti- a tú- a, alle- lú- ia, al-
le- lú- ia. *Ps.* Dómi-ne, probásti me, et cogno-ví-sti me : *
tu cogno-ví-sti ses-si- ó-nem mé- am, et re-surre-cti- ó-nem
mé- am. Gló- ri- a Pá-tri, et Fí- li- o, et Spi-rí- tu- i Sán-
cto. * Sic- ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et sémper : et
in saécu-la saecu-ló- rum. Amen. *ou bien :* saecu- ló- rum. Amen.


Re-sur- ré-xi * et ad-huc té-cum sum,
mt
adt
al- le- lú- ia : po- su- í- sti su-
mt
per me má- num tú- am, al- le- lú- ia :
adt
mi-rá- bi- lis fá- cta est sci- én- ti- a

vt
tú- a, al- le- lú- ia, al- le- lú-
Celeriter
mt
ia. *Ps.* Dó- mi- ne pro-bá-sti me, et co-gno- ví- sti
adt
me: * tu co-gno-ví-sti sessi- ó-nem mé- am, et re- sur-
mt
adt
re-cti- ó- nem mé- am. Gló- ri- a Pá-tri, et Fí- li- o,
mt
adt
et Spi- rí- tu- i Sáncto. * Sic- ut é-rat in princí-pi- o,
mt
adt
mt
et núnc, et semper et in saécu-la saecu- ló- rum. A-
mt
men. *ou bien :* saecu- ló- rum. Amen.

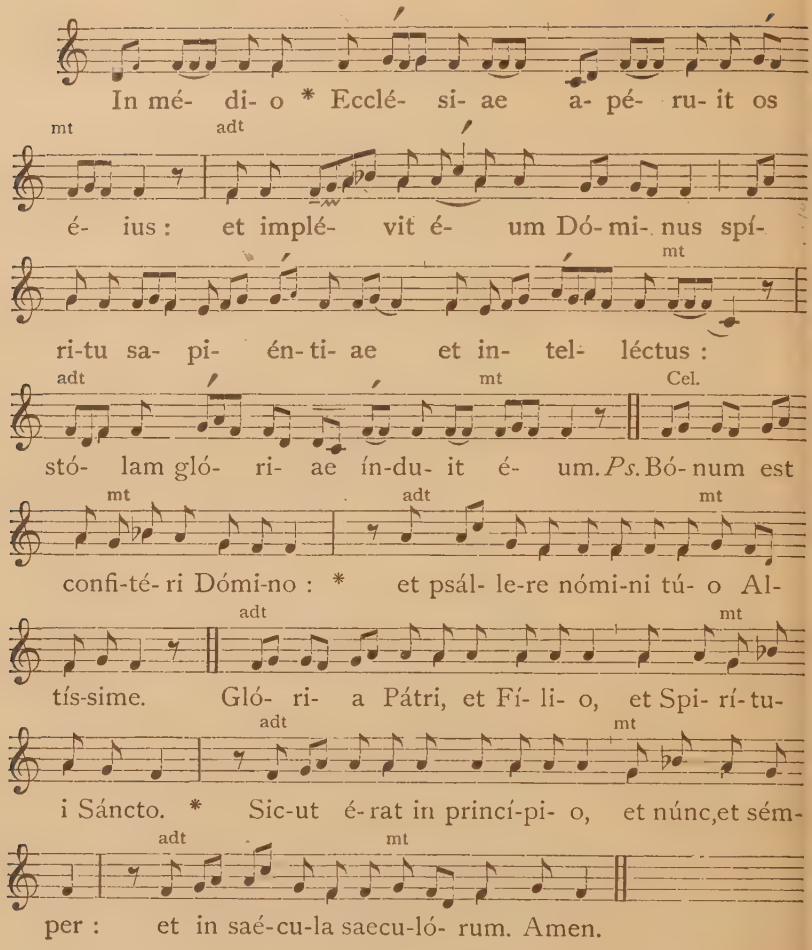
Cinquième Mode.


Ps. Be- á-ti imma-cu-lá-ti in ví- a: * qui ámbu-lant in lé-ge
Dómi-ni. Gló-ri- a Pátri, et Fí-li- o, et Spi-rí-tu- i Sán-
cto. * Sic-ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et sémper : et
in saécu-la saecu-ló-rum. Amen.

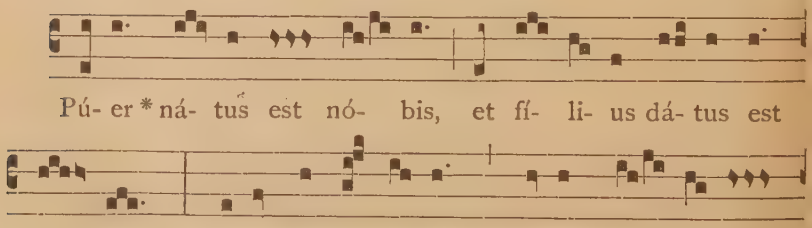

Lo-qué- bar * de testimó- ni- is tú- is in
mt
con-spéctu ré- gum, et non con- fundé- bar:
adt
et me-di-tá- bar in mandá- tis tú- is, quae
vt
Cel.
mt
di- lé- xi ní- mis. *Ps.* Be- á- ti imma-cu-lá-ti in ví-
Cel.
mt
adt
a: * qui ámbu-lant in lé-ge Dómi-ni. Gló-ri- a Pá-
mt
adt
tri, et Fí- li- o, et Spi-rí- tu- i Sáncto. * Sic-ut é-

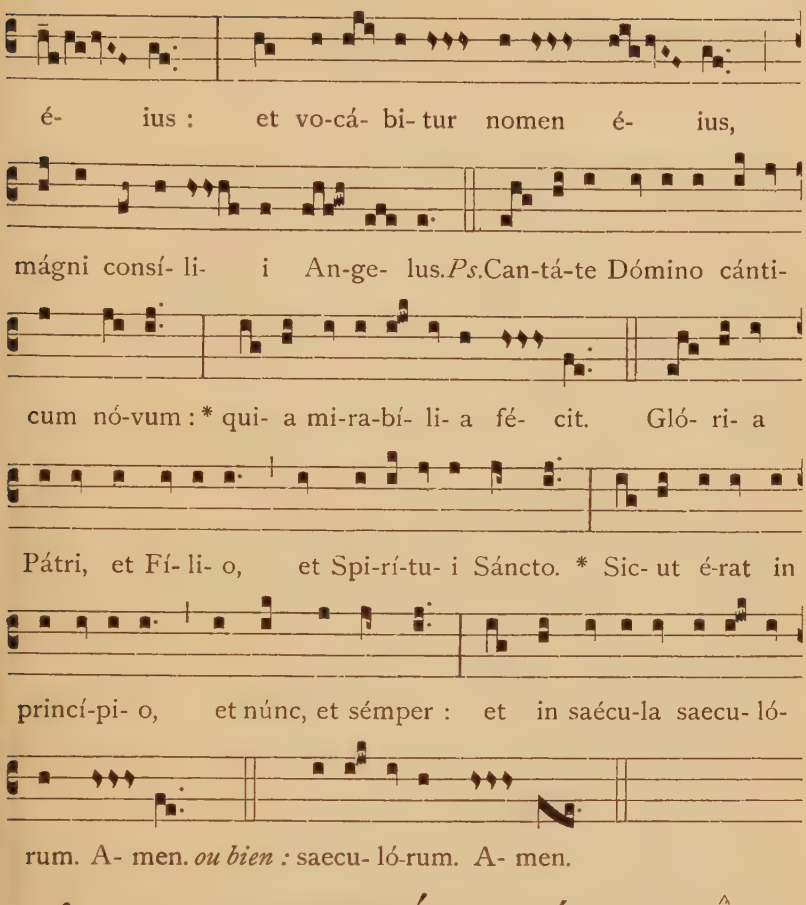
Sixième Mode.

In mé- di- o * Eccle- si- ae a-pé- ru- it os é- ius :
et implé- vit é- um Dómi-nus spí- ri-tu sa- pi- én-
ti- ae et in-tel- lé-ctus : stó- lam gló- ri- ae ín-
du- it é- um. *Ps.* Bó-num est confi- té-ri Dómi-no : * et
psálle-re nómi-ni tú- o Altís-sime. Gló- ri- a Pátri, et Fí-
li- o, et Spi-rí- tu- i Sáncto. * Sic-ut é-rat in princí-pi- o,
et núnc, et sémper : et in saécu-la saecu-ló- rum. Amen.


In mé- di- o * Ecclé- si- ae a- pé- ru- it os
mt adt
é- ius : et implé- vit é- um Dó- mi- nus spí-
mt
ri-tu sa- pi- én-ti- ae et in- tel- léctus :
adt mt Cel.
stó- lam gló- ri- ae ín-du- it é- um. *Ps.* Bó- num est
mt adt mt
confi-té- ri Dómi-no : * et psál- le-re nómi-ni tú- o Al-
adt mt
tís-sime. Gló- ri- a Pátri, et Fí- li- o, et Spi- rí-tu-
adt mt
i Sáncto. * Sic-ut é-rat in princí-pi- o, et núnc,et sém-
adt mt
per : et in saé-cu-la saecu-ló- rum. Amen.

Septième Mode.

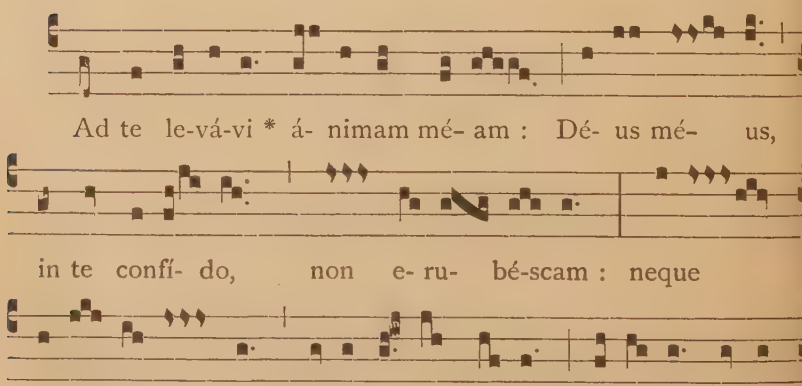



é- ius : et vo-cá- bi- tur nomen é- ius,
mágni consí- li- i An-ge- lus. *Ps.* Can-tá-te Dómino cánti-
cum nó-vum : * qui- a mi-ra-bí- li- a fé- cit. Gló- ri- a
Pátri, et Fí- li- o, et Spi-rí-tu- i Sáncto. * Sic- ut é-rat in
princí-pi- o, et núnc, et sémper : et in saécu-la saecu- ló-
rum. A- men. *ou bien :* saecu- ló-rum. A- men.

Pú- er * ná- tus est nó- bis, et fí- li- us dá- tus
mt
adt
est nó- bis : cú-ius impé- ri- um super hú-
mt
adt
me- rum é- ius : et vo-cá- bi- tur nómen

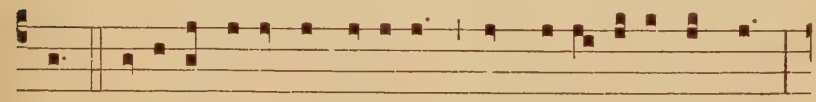
vt
é- ius, má-gni con-sí- li- i An- ge- lus.
Celeriter
mt
adt
Ps. Can- tá- te Dómi-no cán-ti-cum nó- vum : *qui- a
mt
adt
mi- ra-bí- li- a fé- cit. Gló- ri- a Pá-tri, et
mt
adt
Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sáncto. Sic- ut é-rat in prin-
mt
adt
mt
cí-pi- o, et núnc, et semper : et in saécu-la saecu-
mt
ló-rum. A- men. ou bien : saecu- ló-rum. A- men.

Huitième Mode.

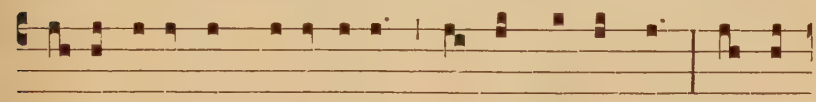


vér- si qui te exspé- ctant, non confun- dén-tur. Ví- as

tú- as Dómine, demónstra mí-hi : * et sémi-tas tú- as é-do-ce



me. Gló-ri- a Pátri, et Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sáncto. *



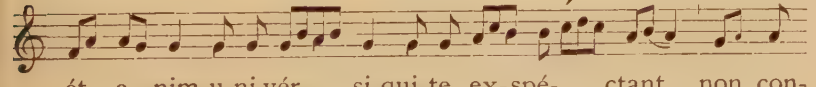
Sic- ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et sémper : et in

saécu-la saecu- ló-rum. Amen. *ou bien :* saecu- lórum. Amen.

Ad te le- vá-vi * á- nimam mé- am : Dé- us mé-

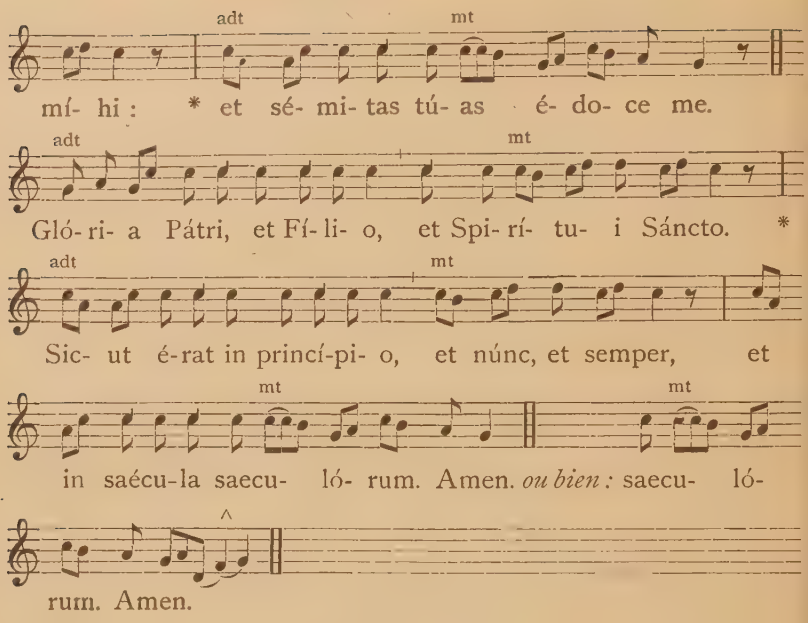
us, in te confí- do, non e- ru- bé- scam : ne-

que ir-rí- de- ant me in-i-mí- ci mé- i :



ét- e- nim u-ni-vér- si qui te ex-spé- ctant, non con-

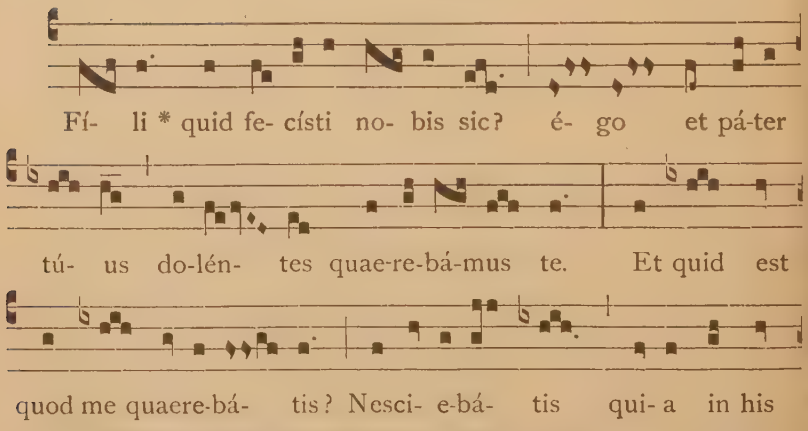
fun- dén- tur. Ví- as tú- as Dómi-ne, de-mónstra


adt
mt
mí- hi : * et sé- mi- tas tú- as é- do- ce me.
adt
mt
Gló- ri- a Pátri, et Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sáncto. *
adt
mt
Sic- ut é-rat in princí-pi- o, et núnc, et semper, et
mt
mt
in saécu-la saecu- ló- rum. Amen. *ou bien :* saecu- ló-
rum. Amen.

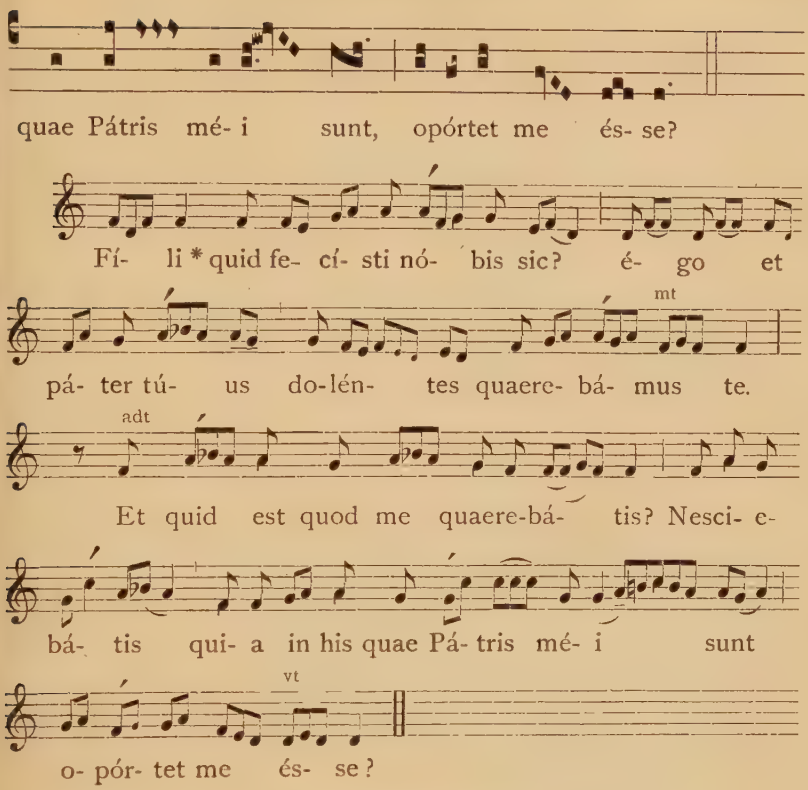
IV.

RECUEIL DE COMMUNIONS. (1)

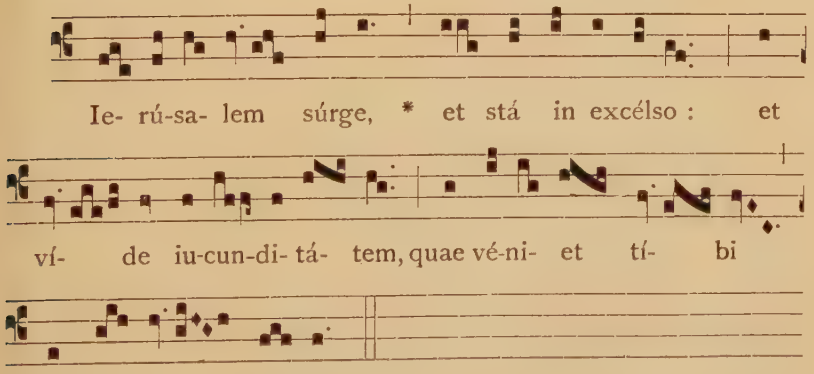
Premier Mode.

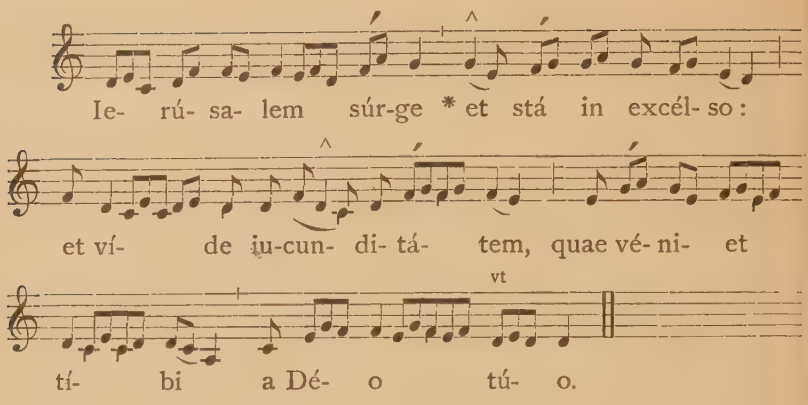

Fí- li * quid fe- císti no- bis sic? é- go et pá-ter
tú- us do-lén- tes quae-re-bá-mus te. Et quid est
quod me quaere-bá- tis? Nesci- e-bá- tis qui- a in his

(1) Du chant des *Introïts* nous passons à celui des *Communions*, les Communions étant d'exécution plus facile que les *Graduels* et les *Alleluias*.

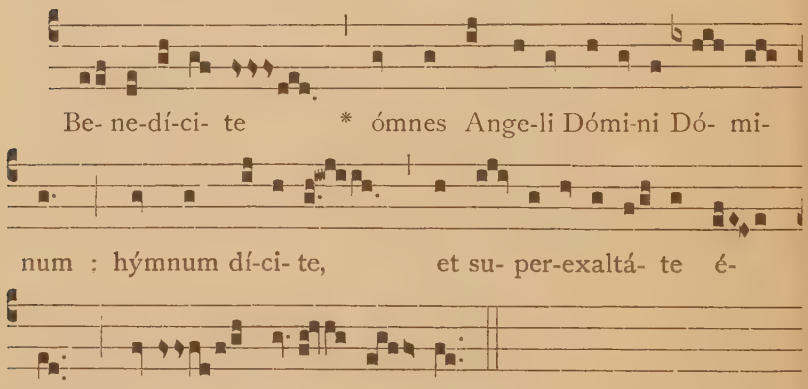

quae Pátris mé- i sunt, opórtet me és- se?
Fí- li * quid fe- cí- sti nó- bis sic? é- go et
mt
pá- ter tú- us do-lén- tes quaere- bá- mus te.
adt
Et quid est quod me quaere-bá- tis? Nesci- e-
bá- tis qui- a in his quae Pá- tris mé- i sunt
vt
o- pór- tet me és- se?

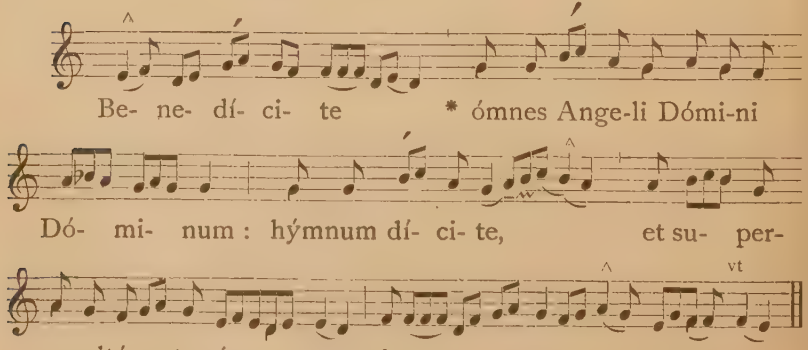
Deuxième Mode.



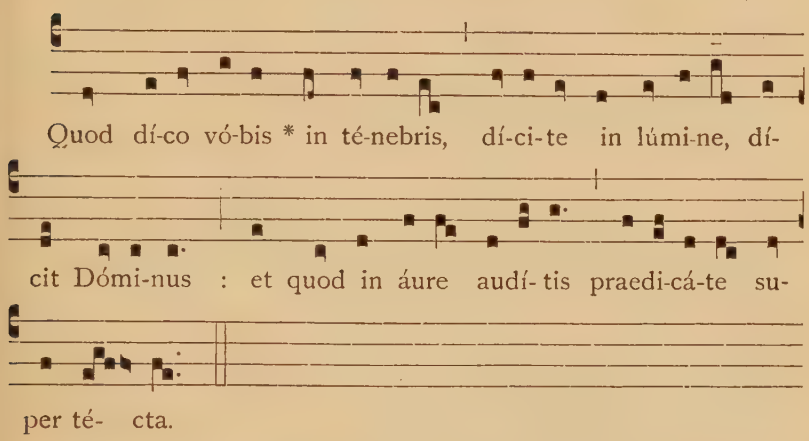


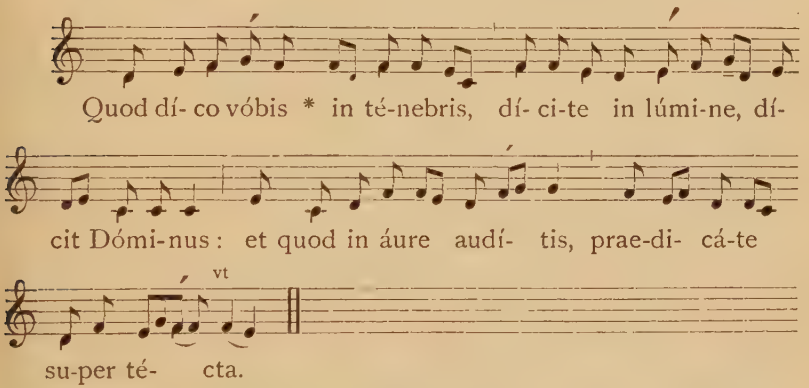
Troisième Mode.



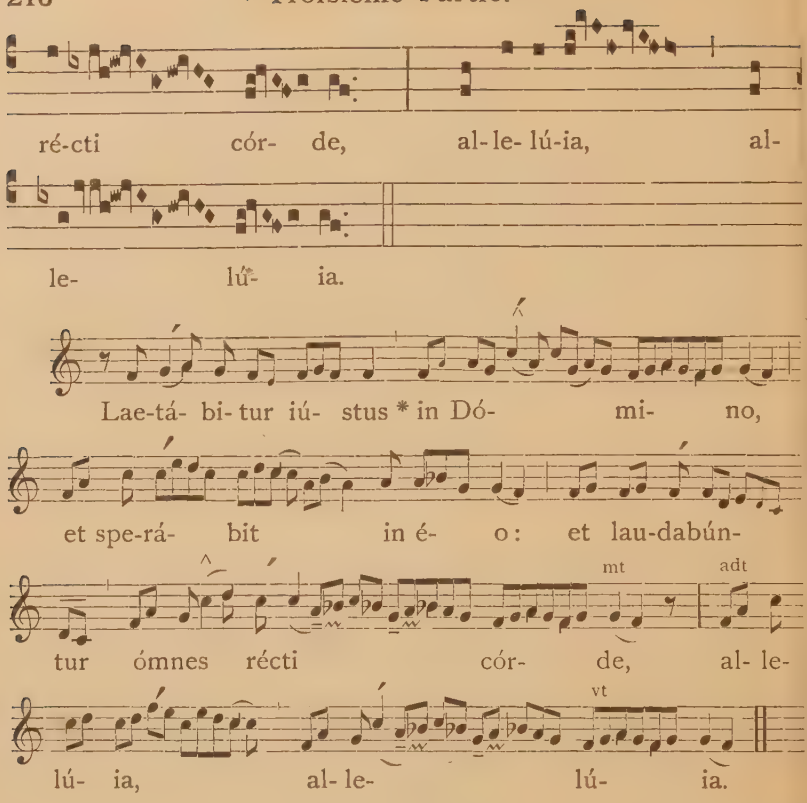


Quatrième Mode.





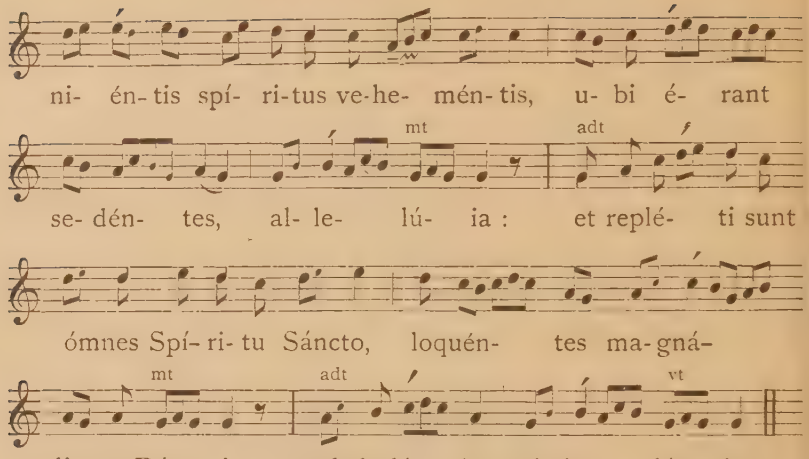
Cinquième Mode.


ré-cti cór- de, al-le-lú-ia, al-
le- lú- ia.
Lae-tá- bi-tur iú- stus * in Dó- mi- no,
et spe-rá- bit in é- o: et lau-dabún-
mt
adt
tur ómnes récti cór- de, al- le-
vt
lú- ia, al- le- lú- ia.

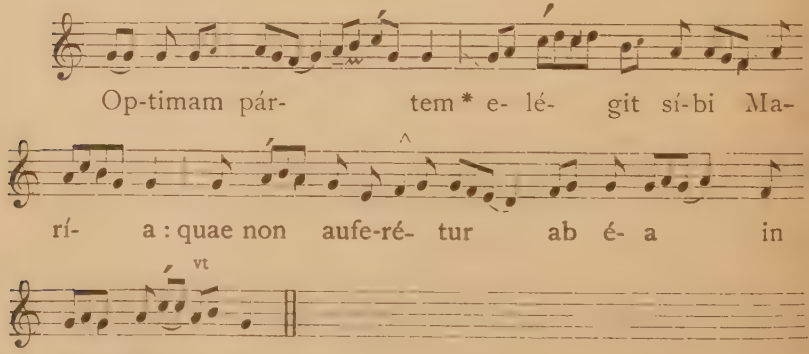
Sixième Mode.

Septième Mode.

Fáctus est * re-pénte de caélo só- nus, tamquam adve-
ni- éntis spí-ri-tus ve-he-méntis, u-bi é- rant se-dén-
tes, al-lē- lú- ia : et replé- ti sunt ómnes Spí-ri-tu
Sáncto, loquén- tes magná- li- a Dé- i, alle-
lú- ia, alle- lú- ia.
Fáctus est * re-pénte de caélo só- nus, tamquam adve-


ni- én-tis spí- ri-tus ve-he- mén-tis, u- bi é- rant
mt
adt
se- dén- tes, al- le- lú- ia : et replé- ti sunt
ómnes Spí- ri- tu Sáncto, loquén- tes ma-gná-
mt
adt
vt
li- a Dé- i, al- le-lú- ia, al- le- lú- ia.

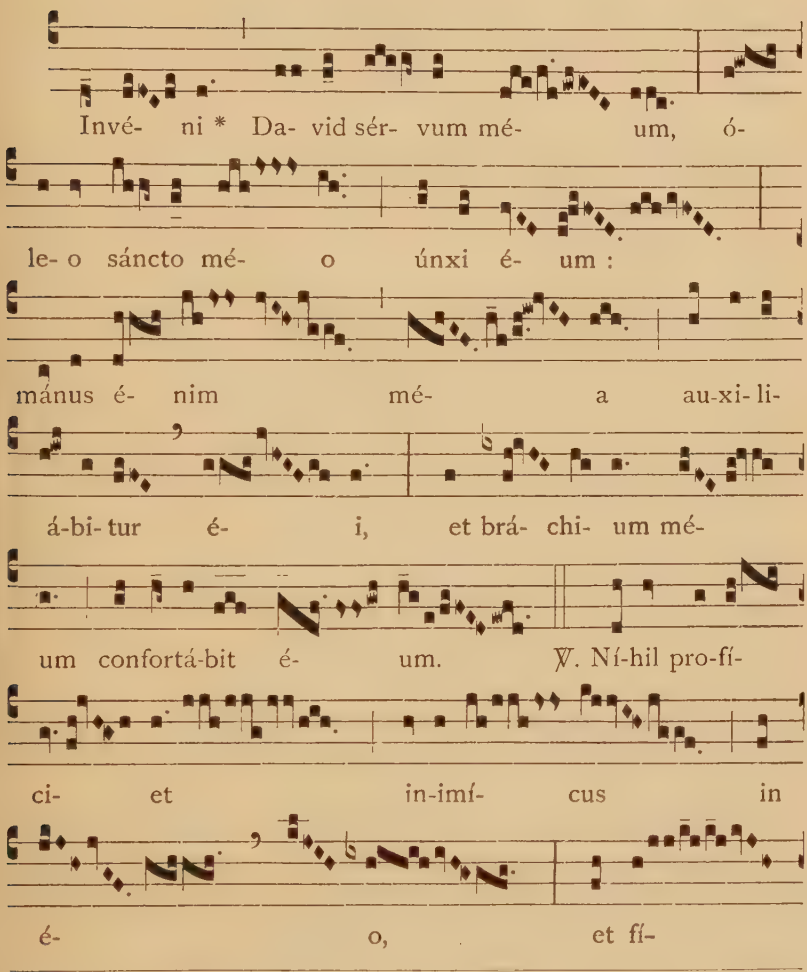
Huitième Mode.



V.

RECUEIL DE GRADUELS.

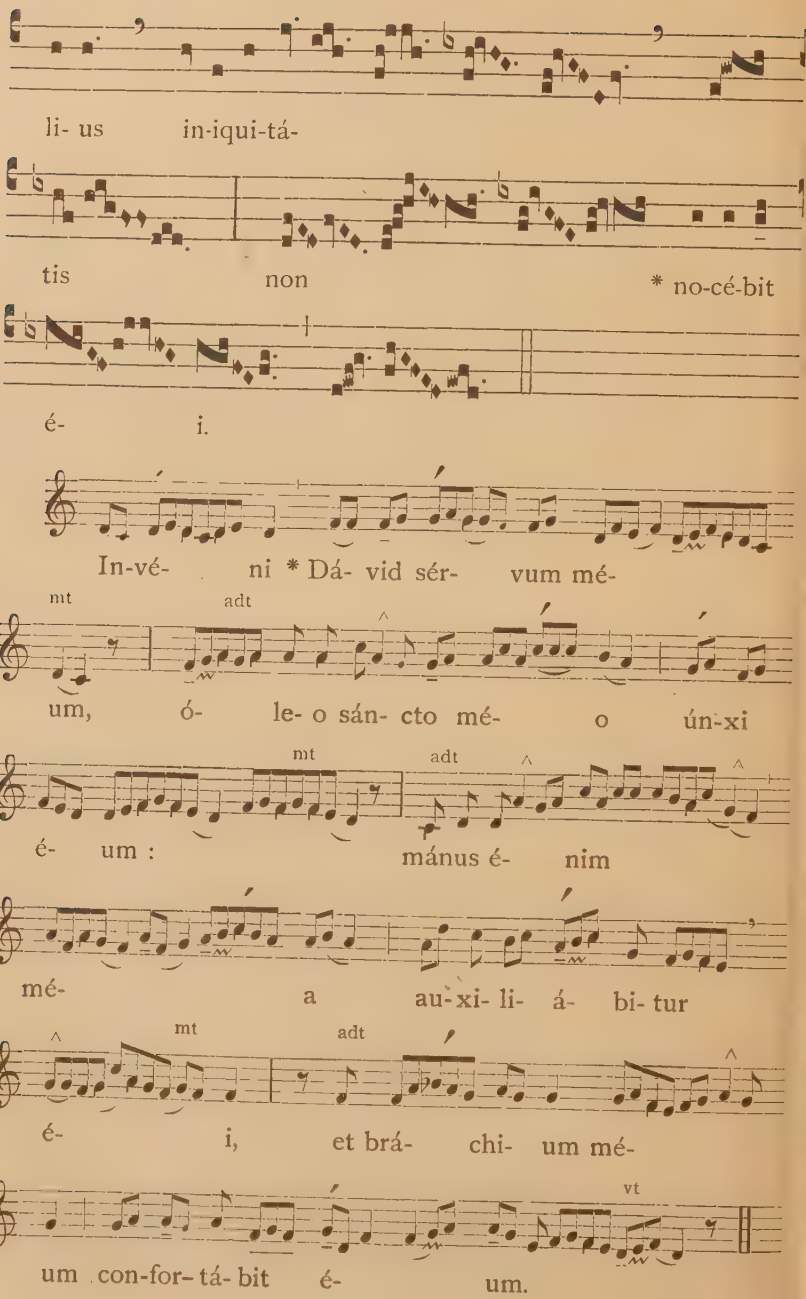
Premier Mode. (1)

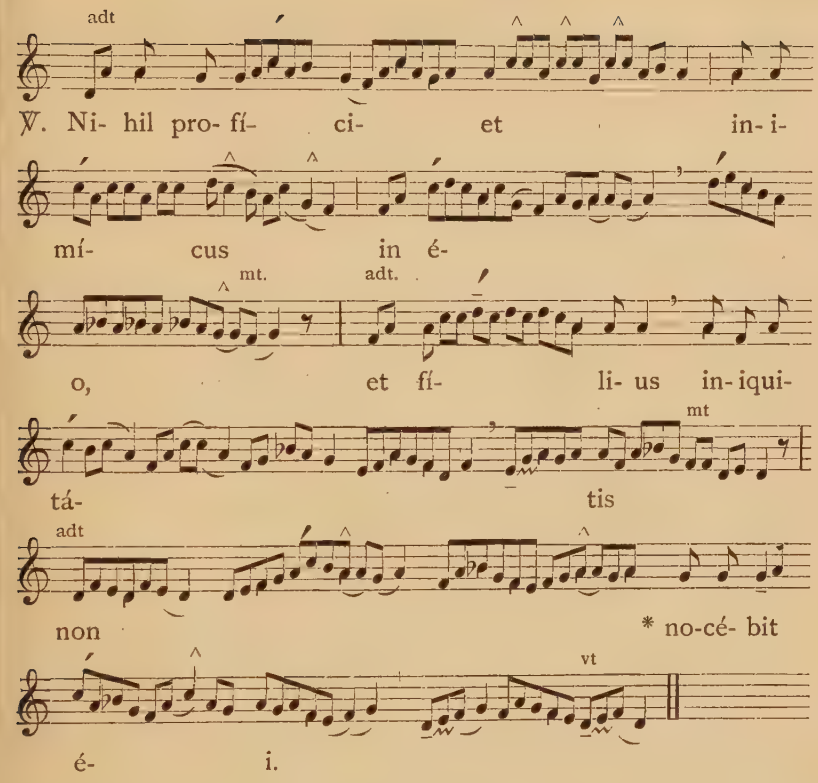

Invé- ni * Da- vid sér- vum mé- um, ó-
le- o sáncto mé- o únxi é- um :
mánus é- nim mé- a au-xi- li-
á-bi- tur é- i, et brá- chi- um mé-
um confortá-bit é- um. ℣. Ní-hil pro-fí-
ci- et in-imí- cus in
é- o, et fí-

(1) Les *Graduels* se chantent de cette manière :

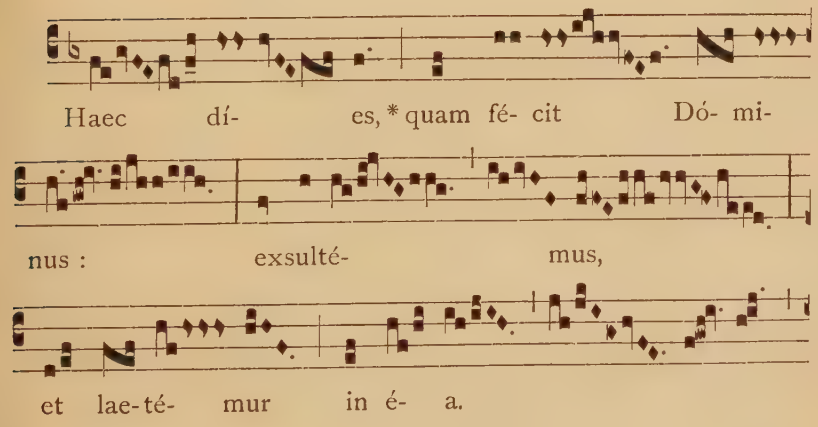
Un ou deux chantres entonnent le morceau comme tous les autres d'ailleurs jusqu'à l'étoile, puis le chœur continue jusqu'au second verset du Graduel.

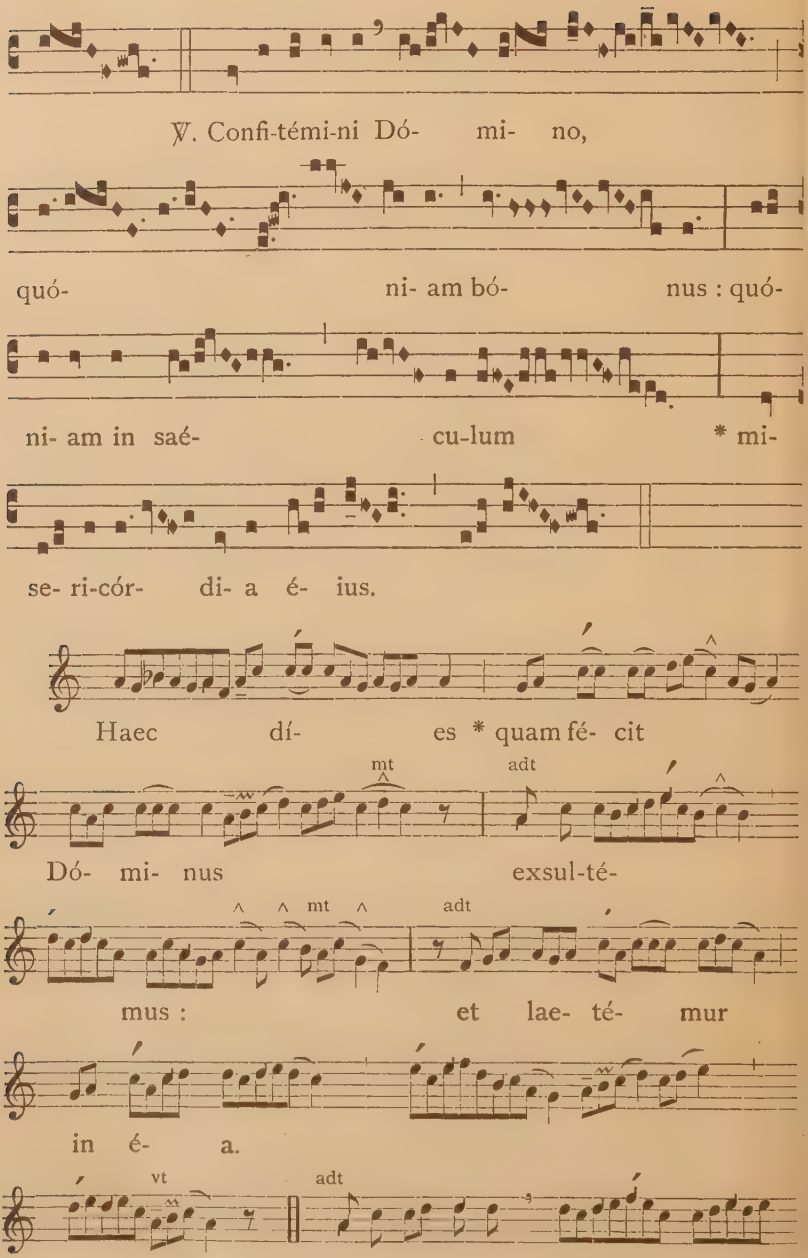
Ce second verset est chanté par les deux chantres ou par la *Schola*, selon l'usage des lieux, jusqu'à l'étoile, et le Chœur achève.

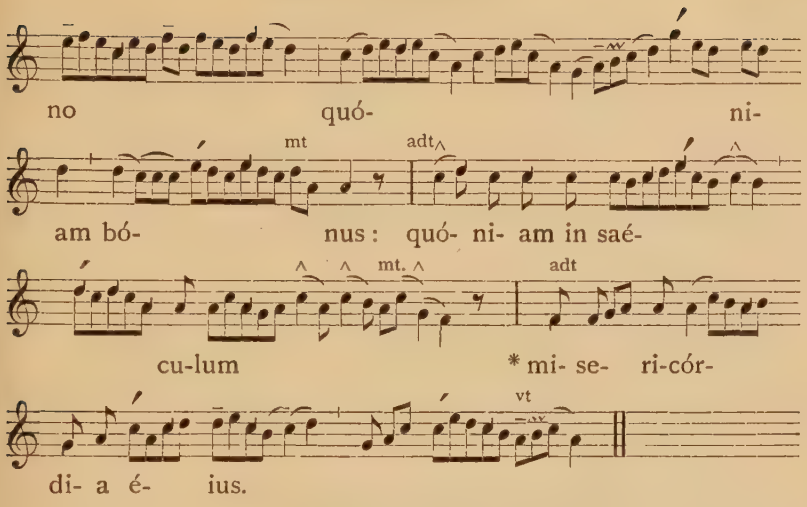

li- us in-iqui-tá-
tis non * no-cé-bit
é- i.
In-vé- ni * Dá- vid sér- vum mé-
mt
adt
um, ó- le- o sán- cto mé- o ún-xi
mt
adt
é- um : mánus é- nim
mé- a au-xi- li- á- bi- tur
mt
adt
é- i, et brá- chi- um mé-
vt
um con-for- tá- bit é- um.


adt
℣. Ni- hil pro- fí- ci- et in- i-
mí- cus in é-
mt. adt.
o, et fí- li- us in- iqui-
mt
tá- tis
adt
non * no-cé- bit
vt
é- i.

Second Mode.

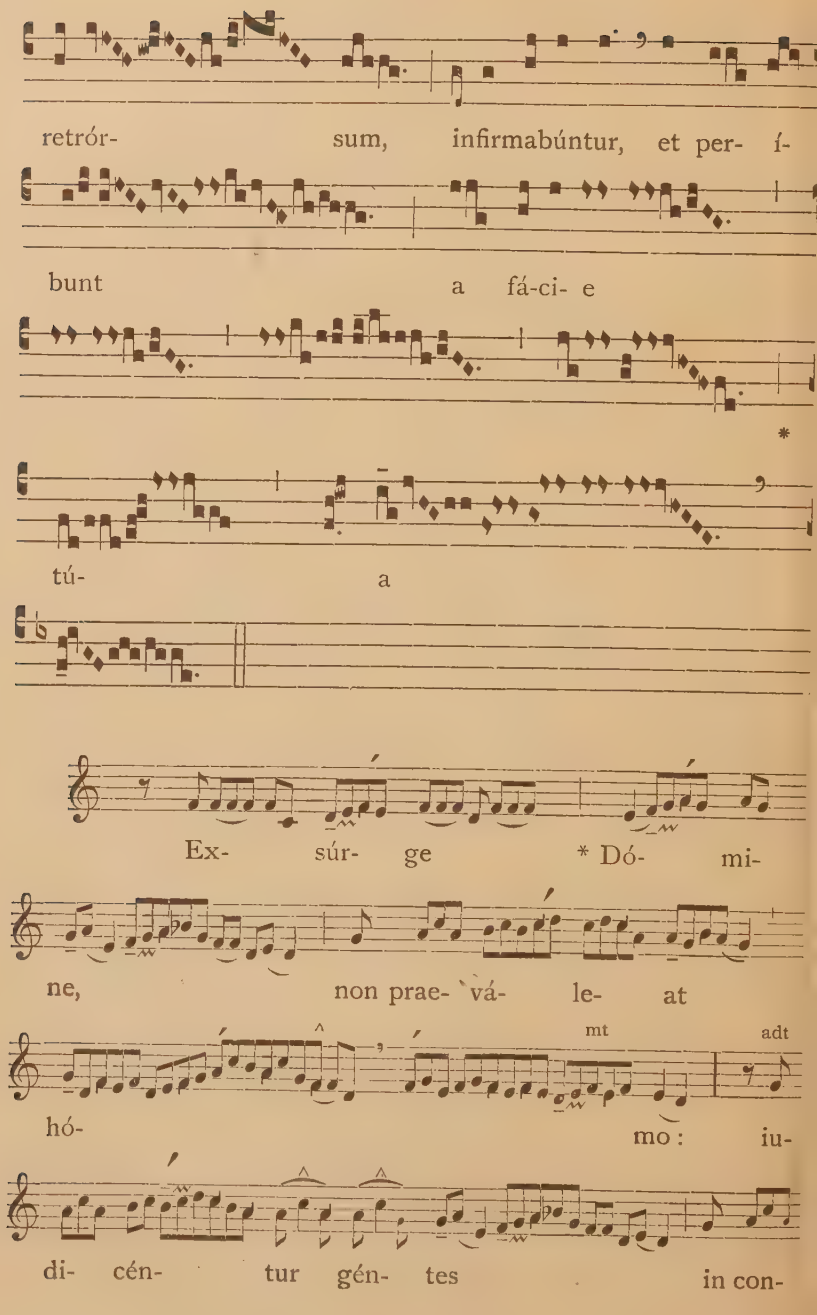

Haec dí- es, * quam fé- cit Dó- mi-
nus : exsulté- mus,
et lae-té- mur in é- a.

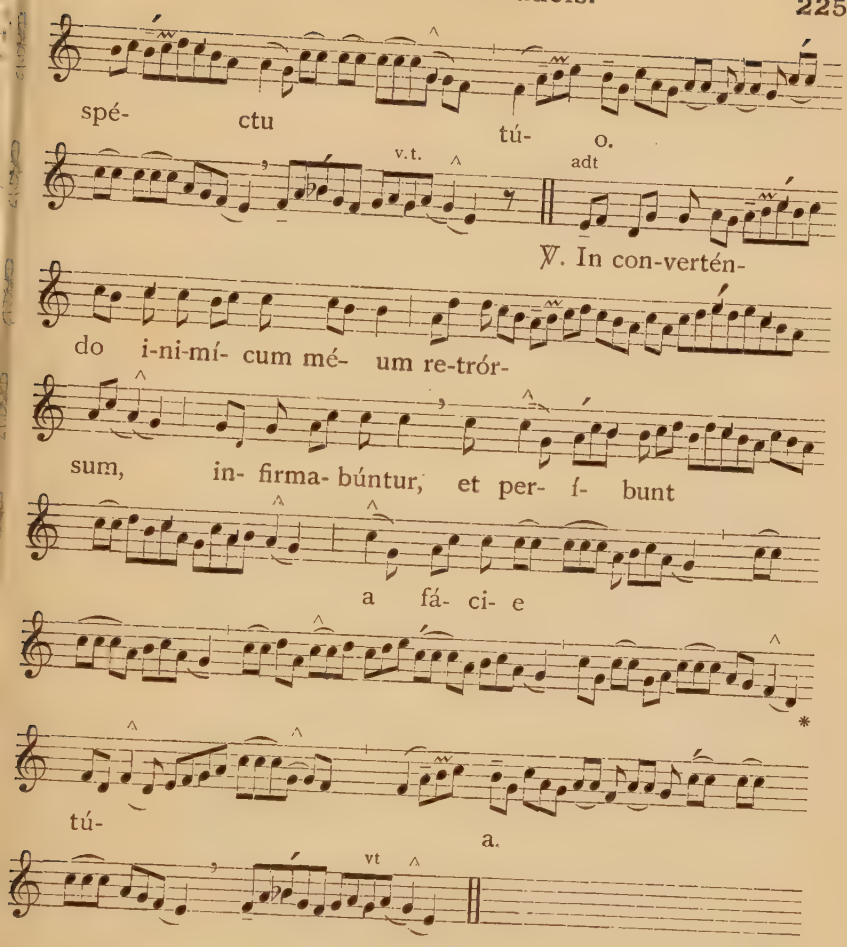

℣. Confi-témi-ni Dó- mi- no,
quó- ni- am bó- nus : quó-
ni- am in saé- cu-lum * mi-
se- ri-cór- di- a é- ius.
Haec dí- es * quam fé- cit
mt
adt
Dó- mi- nus exsul-té-
mt
adt
mus : et lae- té- mur
in é- a.
vt
adt
℣. Confi-té- mi-ni Dó- mi-



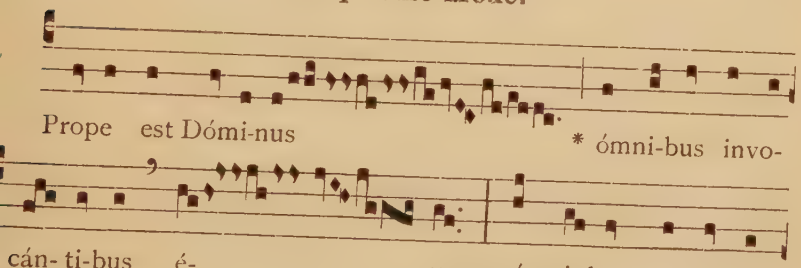
Troisième Mode.

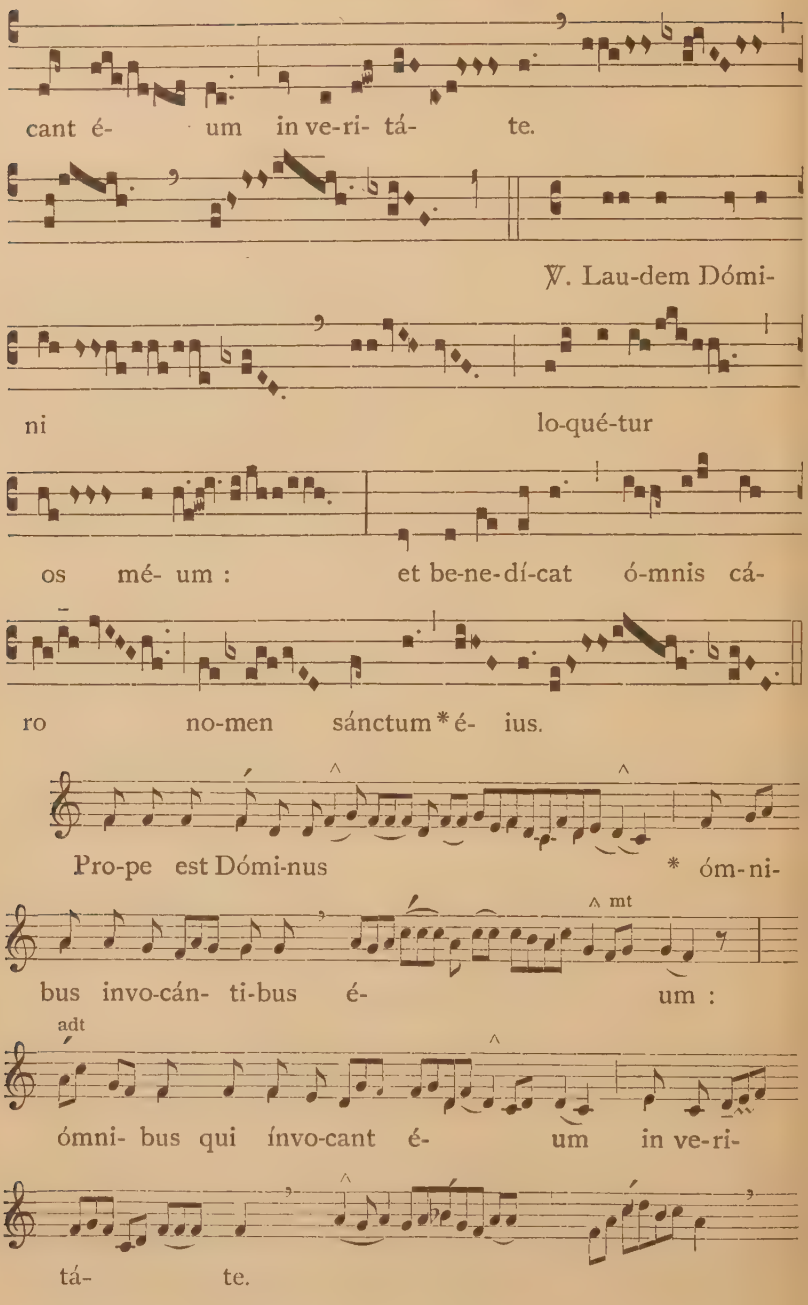
℣. In convertén- do i-nimí-cum mé- um

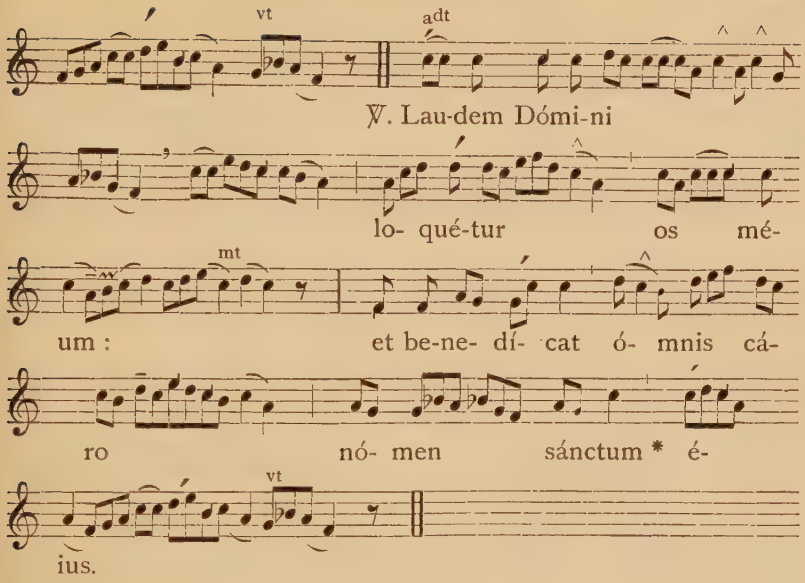

retrór- sum, infirmabúntur, et per- í-
bunt a fá-ci- e
*
tú- a
Ex- súr- ge * Dó- mi-
ne, non prae- vá- le- at
mt
adt
hó- mo: iu-
di- cén- tur gén- tes in con-



Cinquième Mode.



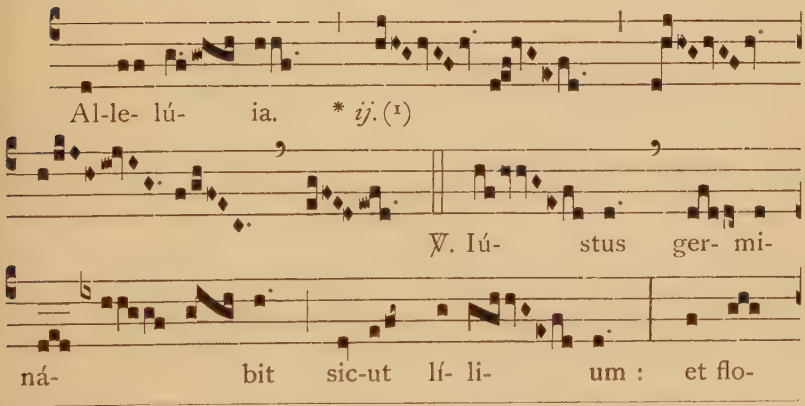

cant é- um in ve-ri- tá- te.
℣. Lau-dem Dómi-
ni lo-qué-tur
os mé- um : et be-ne-dí-cat ó-mnis cá-
ro no-men sánctum * é- ius.
Pro-pe est Dómi-nus * óm-ni-
mt
bus invo-cán- ti-bus é- um :
adt
ómni- bus qui ínvo-cant é- um in ve-ri-
tá- te.



VI.

RECUEIL D'ALLELUIAS.

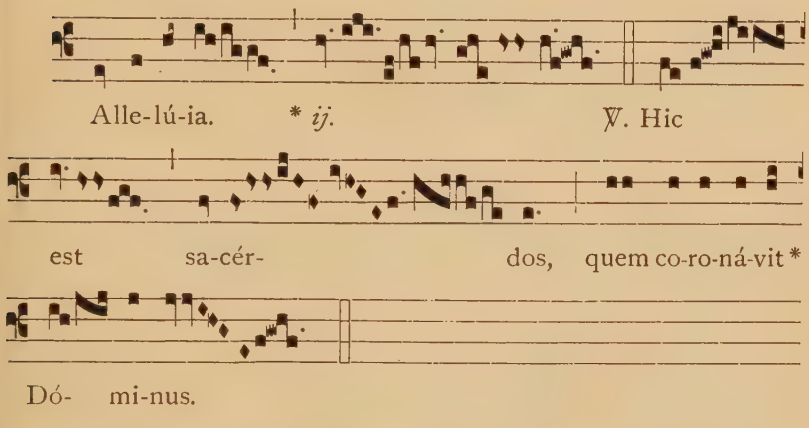
Premier Mode.



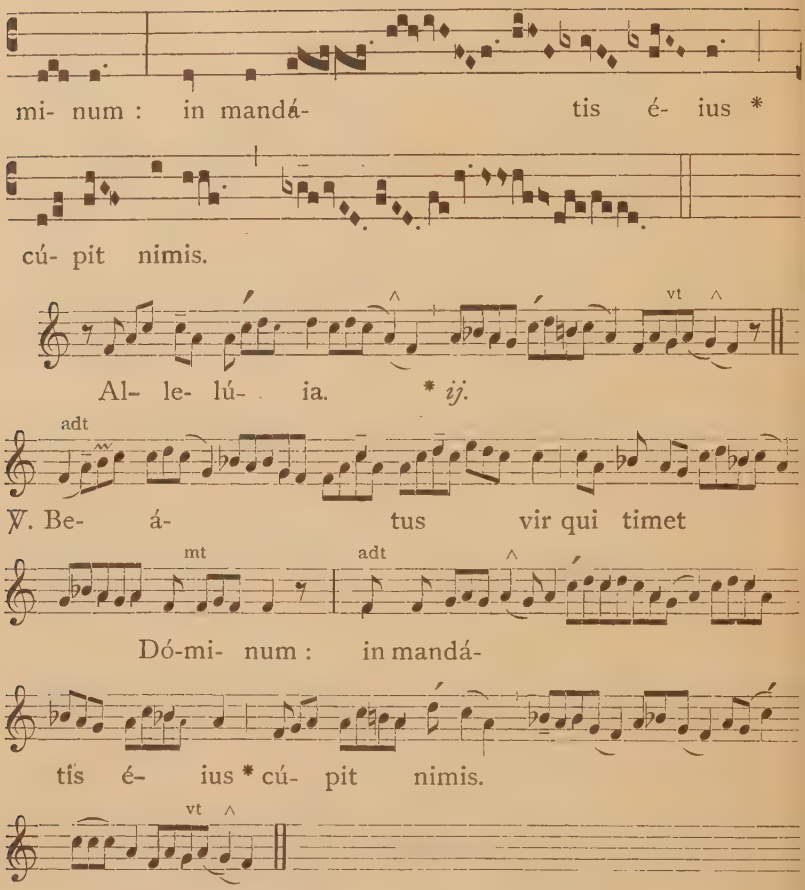
(1) Le signe : *ij* indique que cette partie de l'*Alleluia* est chantée deux fois : la première fois par les deux chantres, et la seconde fois, par le chœur qui continue jusqu'au verset. — Le ℣, ce sont les deux chantres ou la Schola qui le chantent : il est chanté par eux jusqu'à la seconde étoile qui précède le dernier ou l'avant dernier mot du ℣, lesquels sont chantés à leur tour, ainsi que le mélisme, par le chœur tout entier.

(1) Le mélisme achevé, les deux chantres répètent l'Alleluia jusqu'à l'étoile et le chœur continue jusqu'à la fin du mélisme de l'Alleluia.

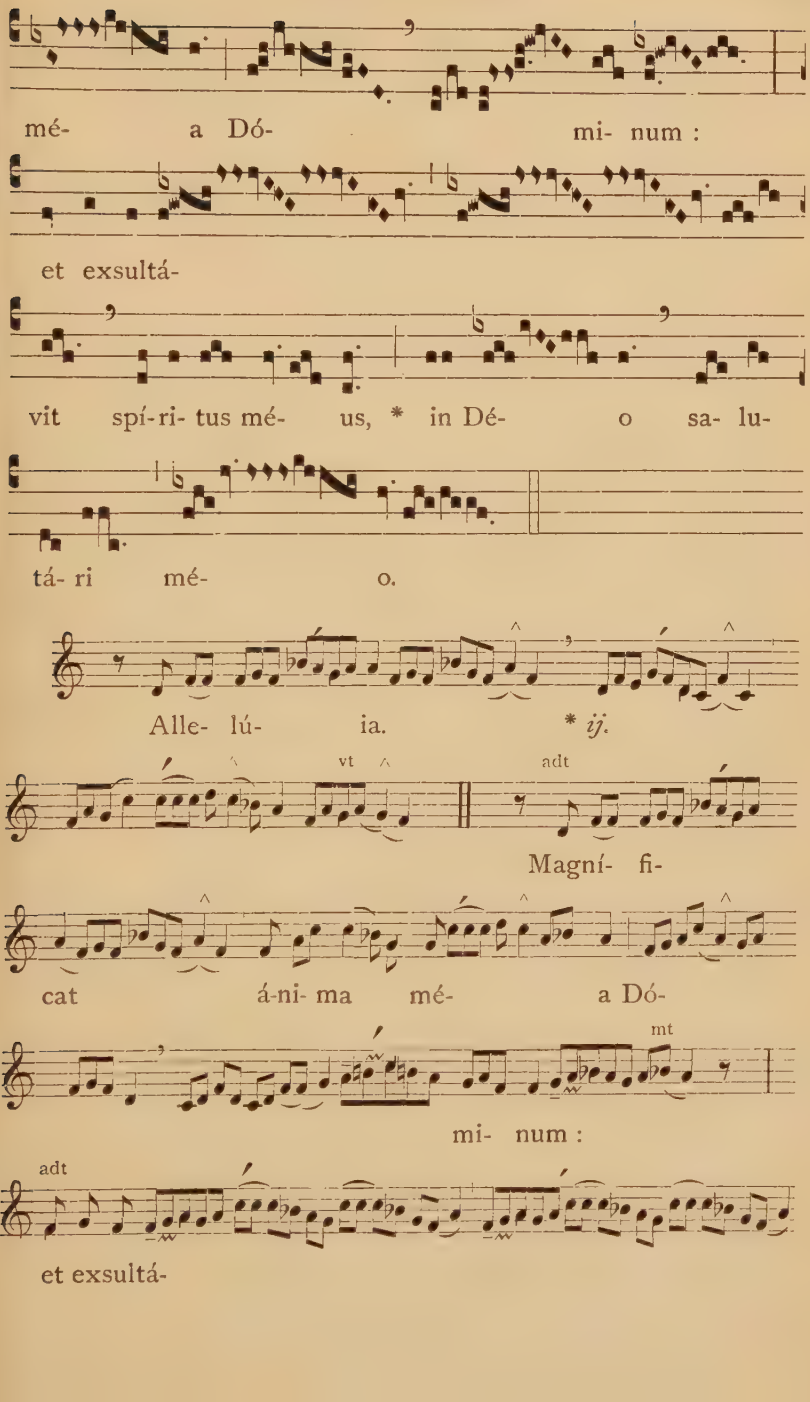
Deuxième Mode.

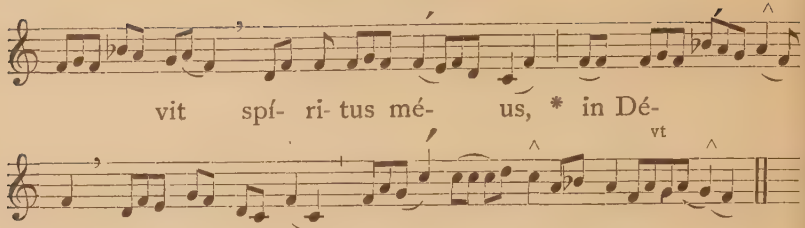


Cinquième Mode.

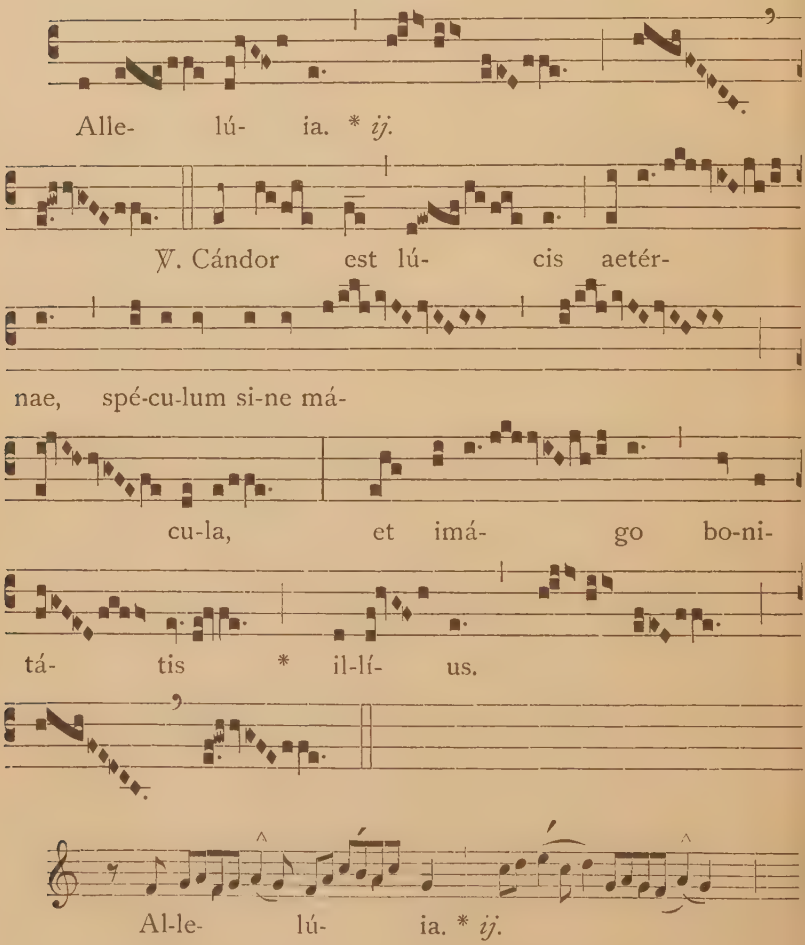


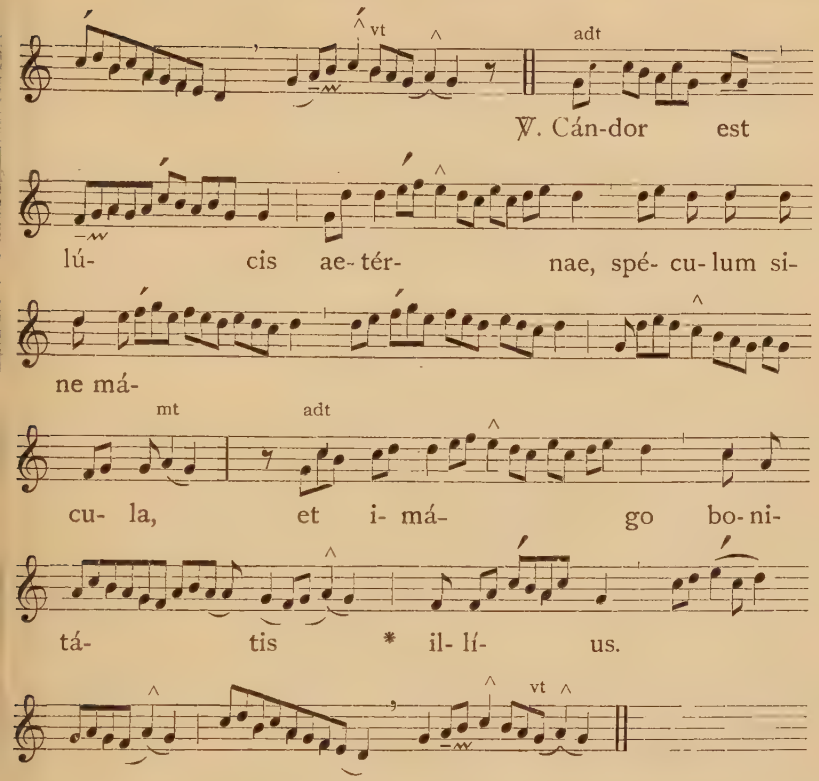
Sixième Mode.


mé- a Dó- mi- num :
et exsultá-
vit spí-ri- tus mé- us, * in Dé- o sa- lu-
tá- ri mé- o.
Alle- lú- ia. * ij.
vt
adt
Magní- fi-
cat á-ni- ma mé- a Dó-
mt
mi- num :
adt
et exsultá-

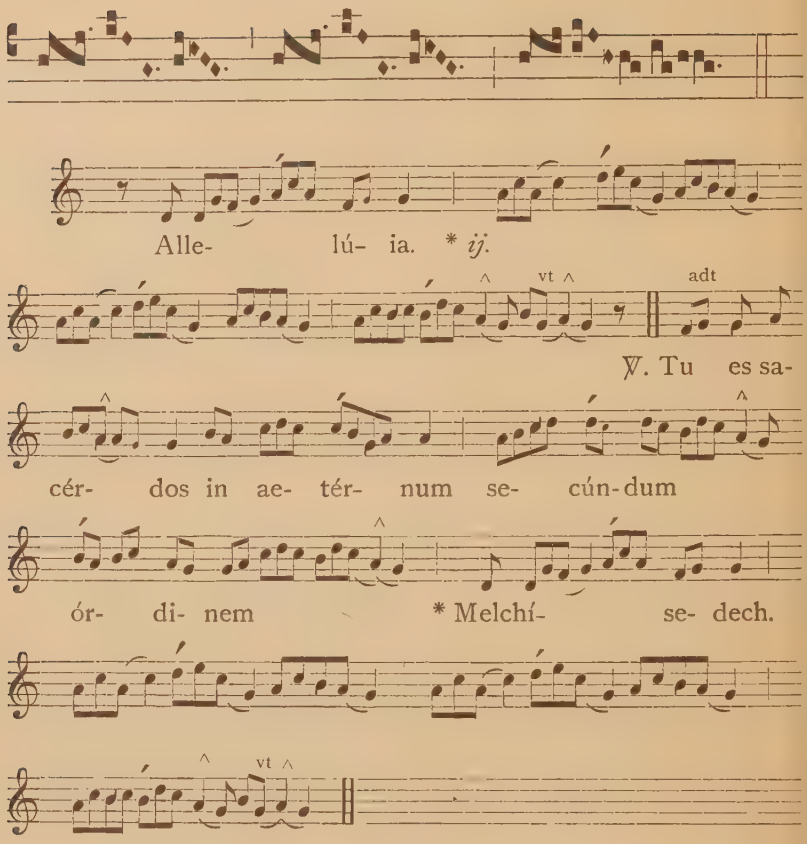


Septième Mode.





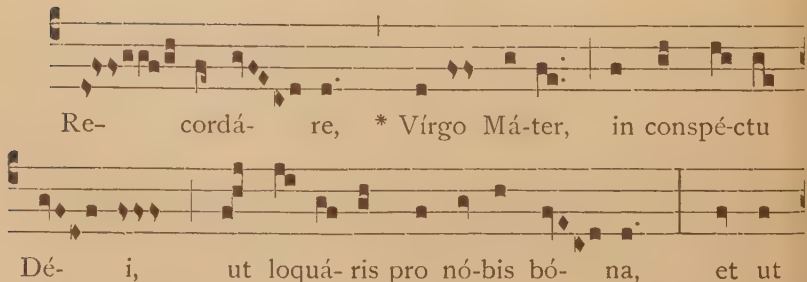
Huitième Mode.

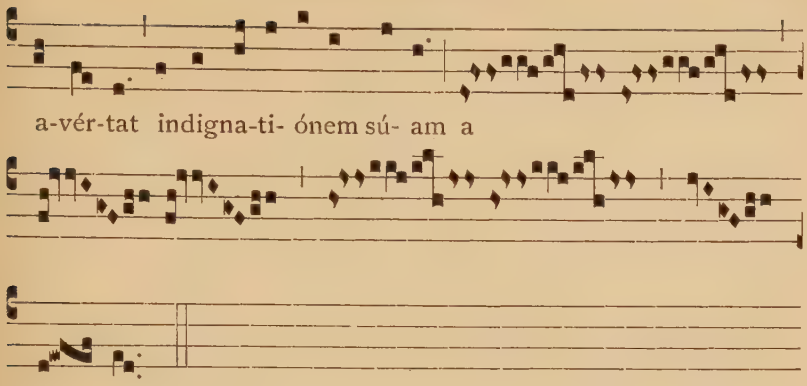


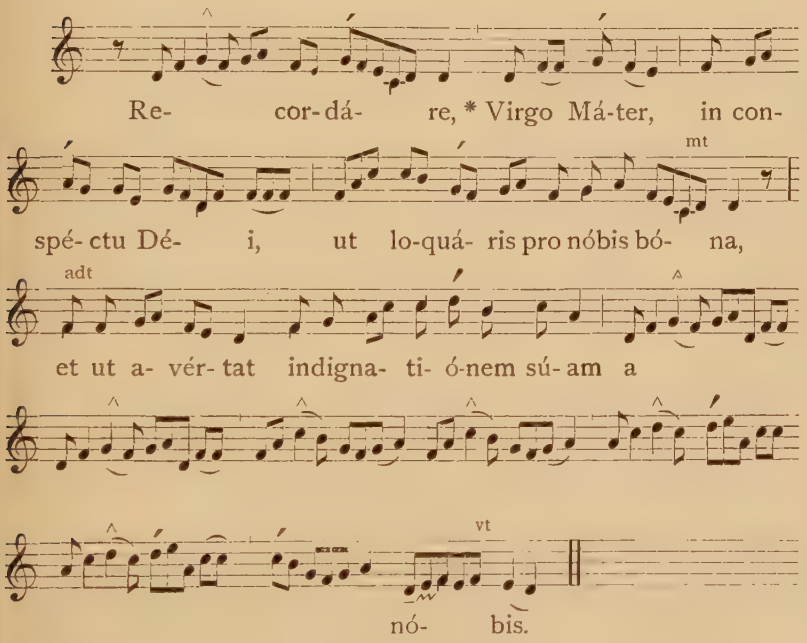
VII.

RECUEIL D'OFFERTOIRES.

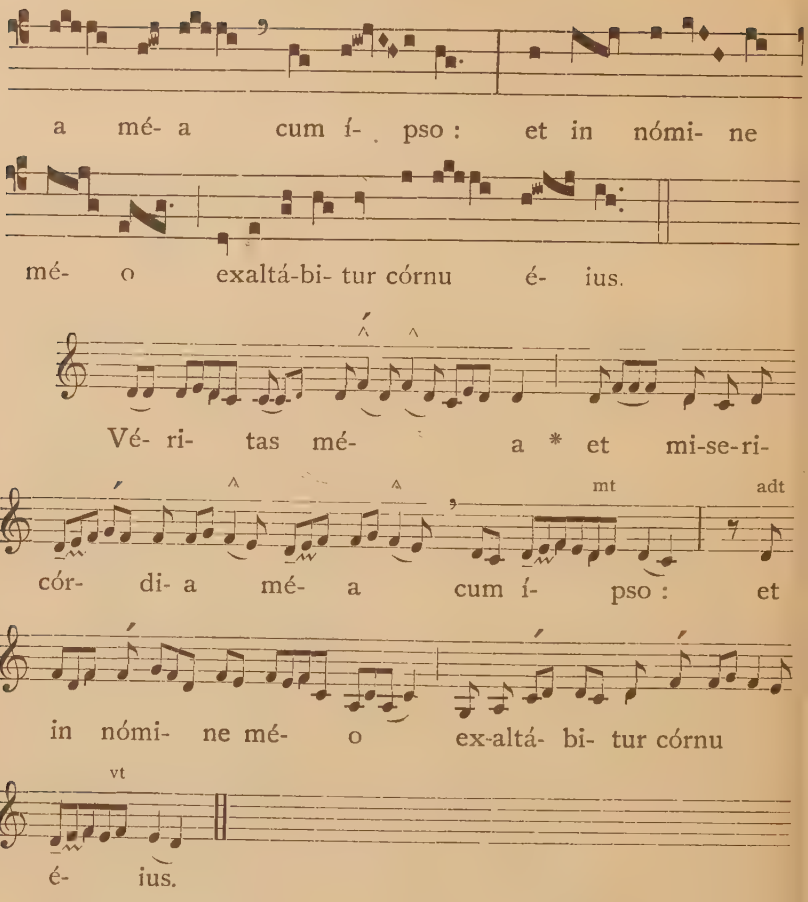
Premier Mode.



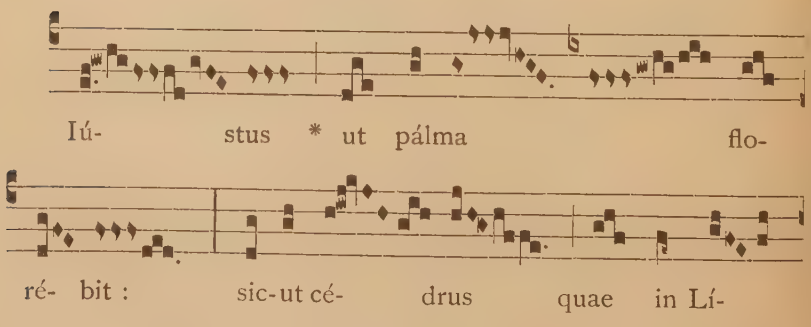


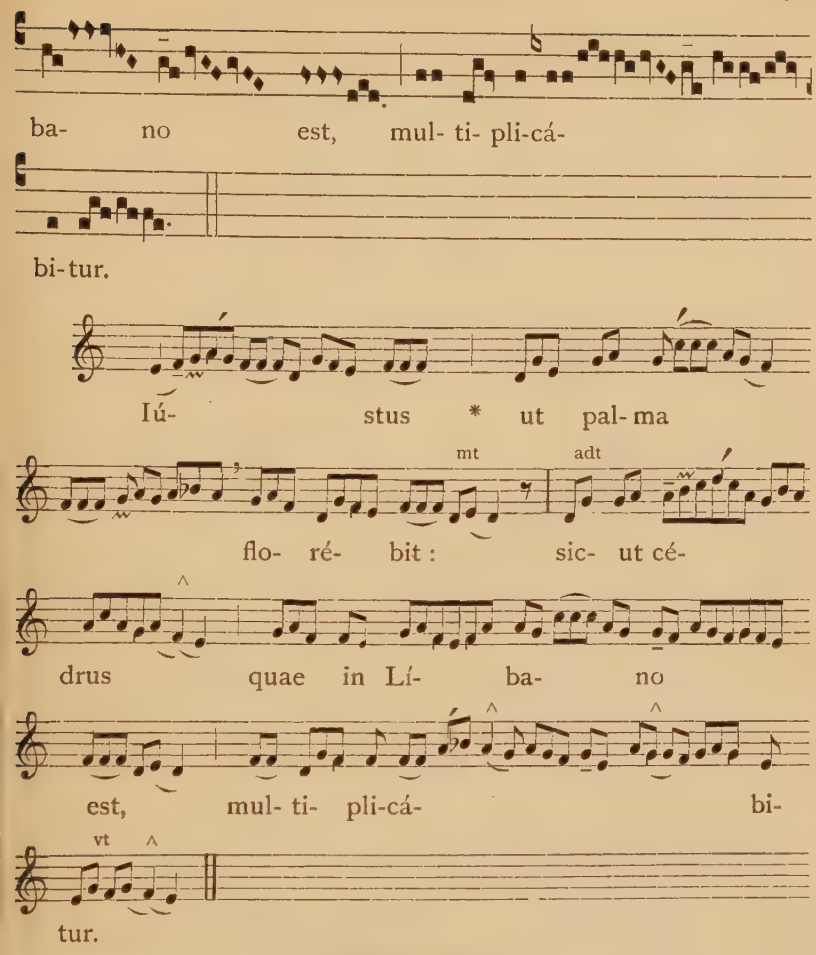


Deuxième Mode.

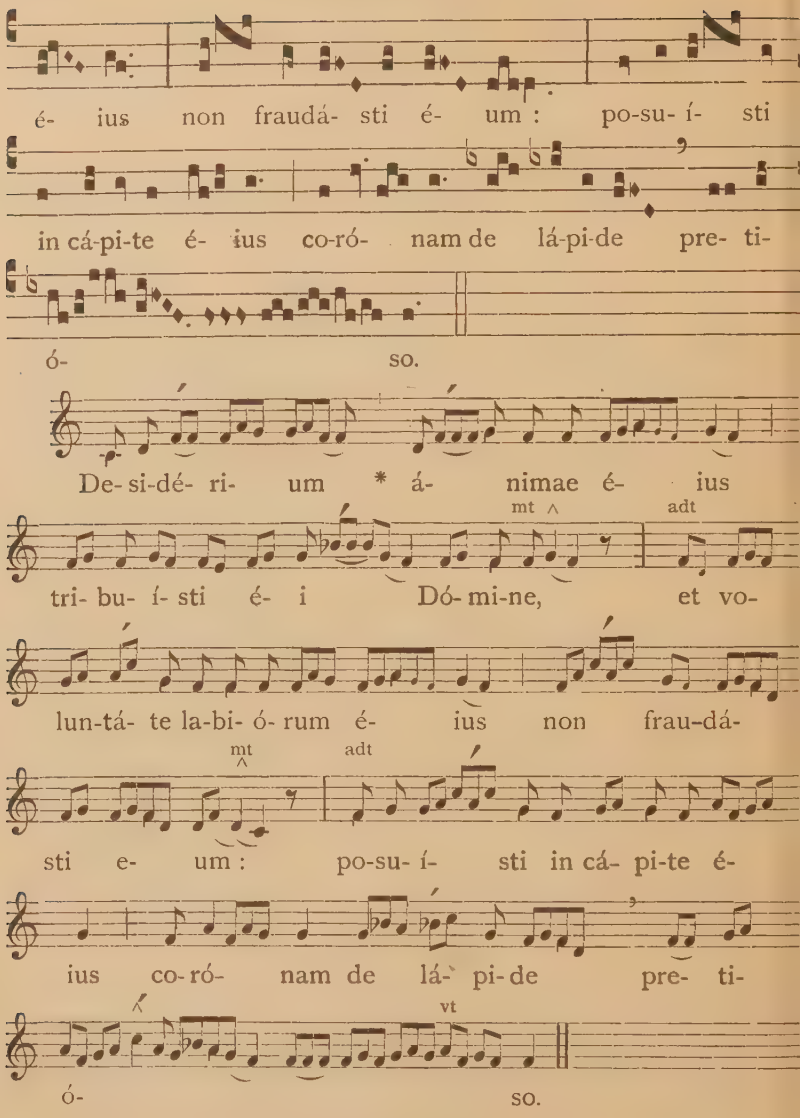

a mé- a cum í- pso : et in nómi- ne
mé- o exaltá-bi- tur córnu é- ius.
Vé- ri- tas mé- a * et mi-se-ri-
mt
adt
cór- di- a mé- a cum í- pso : et
in nómi- ne mé- o ex-altá- bi- tur córnu
vt
é- ius.

Quatrième Mode.

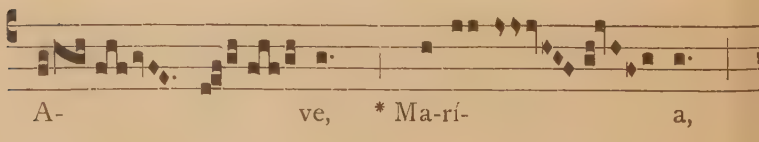


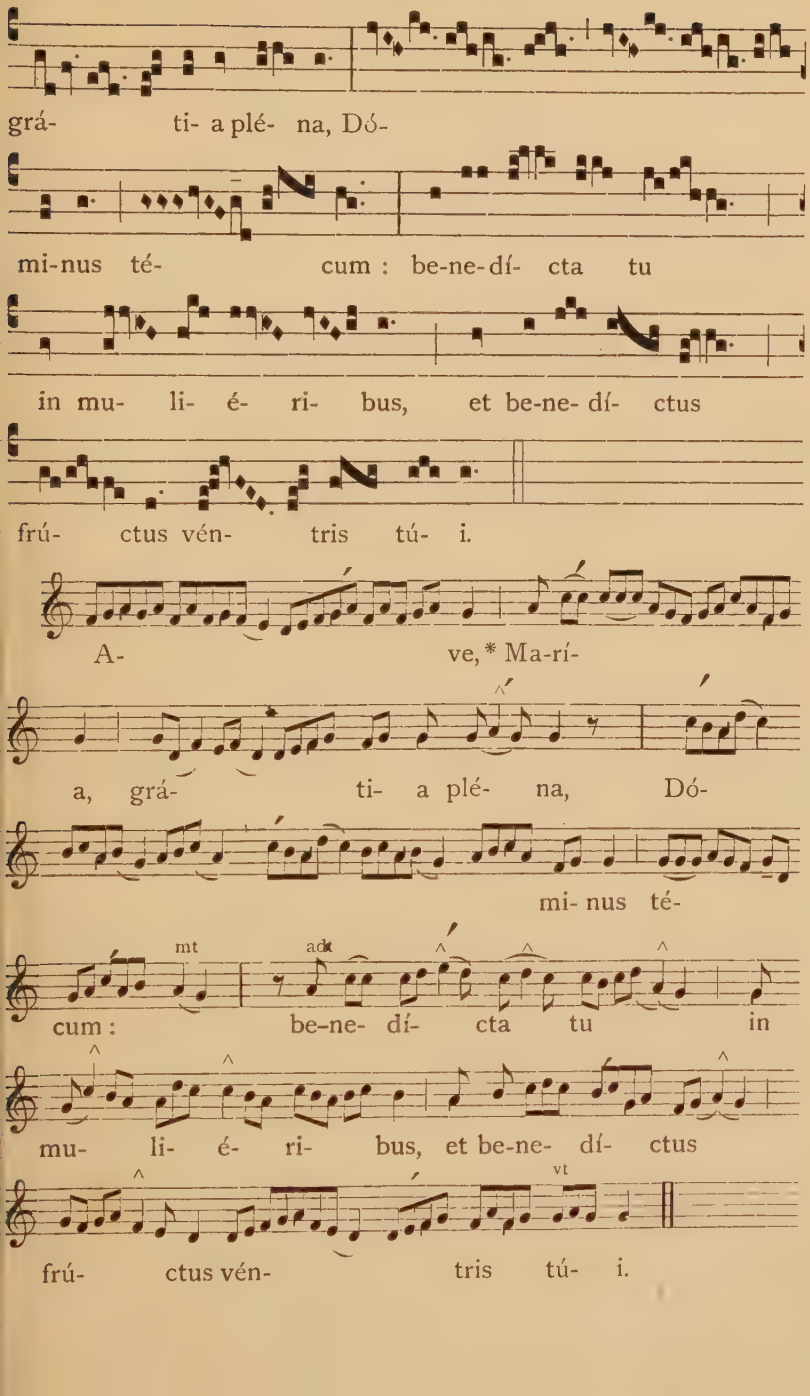


Sixième Mode.


é- ius non fraudá- sti é- um : po-su- í- sti
in cá-pi-te é- ius co-ró- nam de lá-pi-de pre- ti-
ó- so.
De- si-dé- ri- um * á- nimae é- ius
mt adt
tri- bu- í- sti é- i Dó- mi-ne, et vo-
lun-tá- te la-bi- ó- rum é- ius non frau-dá-
mt adt
sti e- um : po-su- í- sti in cá- pi-te é-
ius co-ró- nam de lá- pi-de pre- ti-
vt
ó- so.

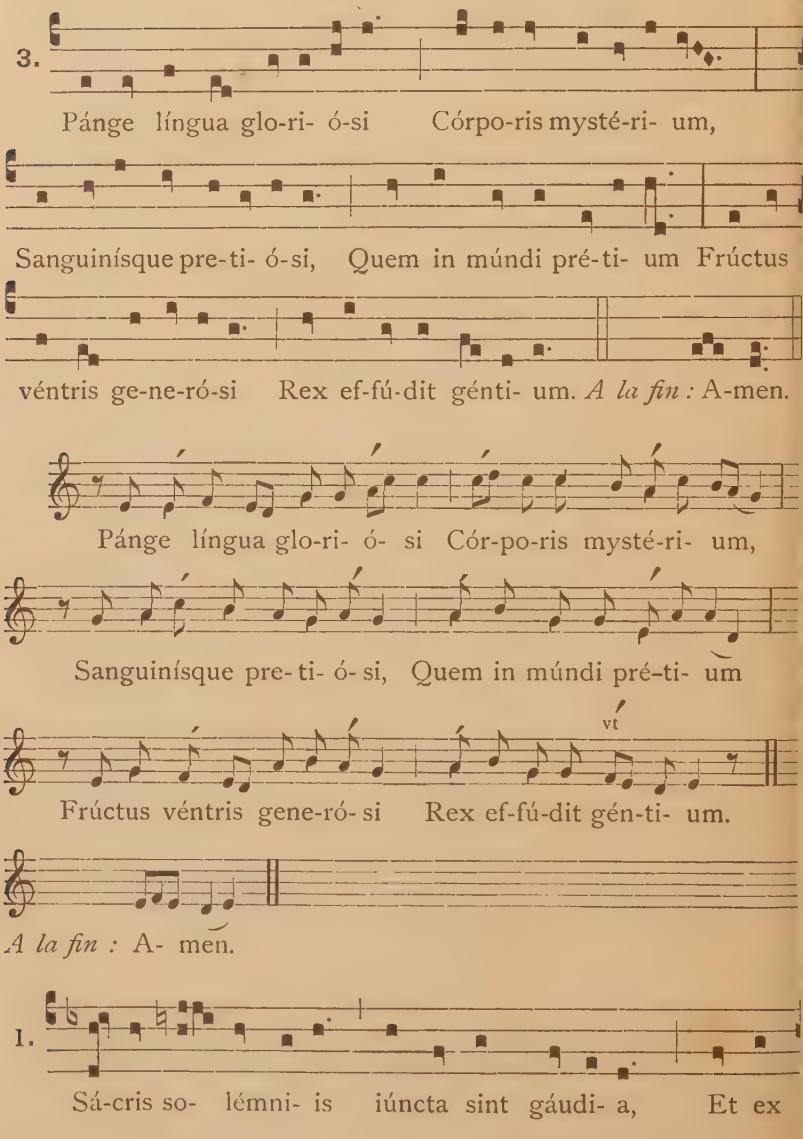
Huitième Mode.




grá- ti- a plé- na, Dó-
mi-nus té- cum : be-ne-dí- cta tu
in mu- li- é- ri- bus, et be-ne- dí- ctus
frú- ctus vén- tris tú- i.
A- ve, * Ma-rí-
a, grá- ti- a plé- na, Dó-
mi- nus té-
mt
adt
cum : be-ne- dí- cta tu in
mu- li- é- ri- bus, et be-ne- dí- ctus
vt
frú- ctus vén- tris tú- i.

VIII.

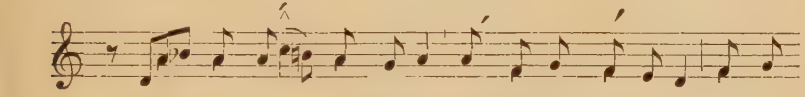
RECUEIL D'HYMNES.


3.
Pánge língua glo-ri- ó-si Córpo-ris mysté-ri- um,
Sanguinísque pre-ti- ó-si, Quem in múndi pré-ti- um Fructus
véntris ge-ne-ró-si Rex ef-fú-dit génti- um. A la fin : A-men.
Pánge língua glo-ri- ó- si Cór-po-ris mysté-ri- um,
Sanguinísque pre-ti- ó- si, Quem in múndi pré-ti- um
vt
Frúctus véntris gene-ró- si Rex ef-fú-dit gén-ti- um.
A la fin : A- men.
1.
Sá-cris so- lémni- is iúncta sint gáudi- a, Et ex

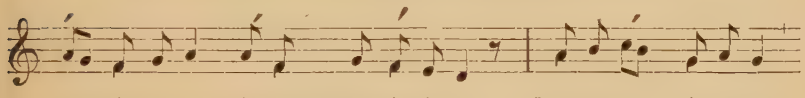
prae-córdi- is só-nent praecó-ni- a; Re-cé-dant vé-te-ra,

nó- va sint ómni- a, Cór-da, vó-ces et ó-pe-ra.

A la fin : A-men.

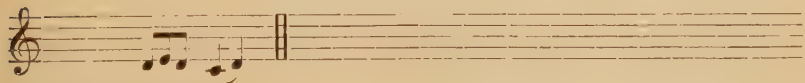


Sá- cris so- lémni- is iúncta sint gáudi- a, Et ex



prae-córdi- is só-nent praecó-ni- a ; Re-cédant vé-te-ra,

no- va sint ómni- a, Cór- da, vó-ces et ó-pe- ra.

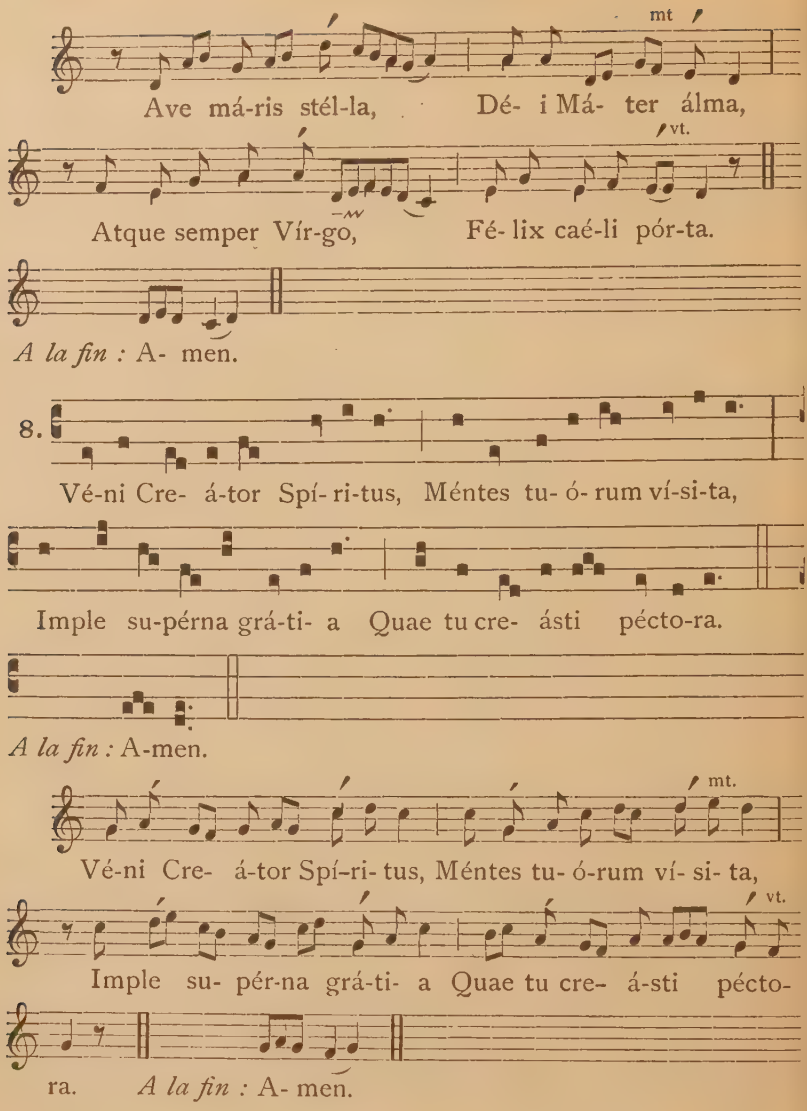


A la fin : A- men.

1.

Ave má-ris stélla, Dé- i Má-ter alma, Atque

semper Vírgo, Fé-lix cáe-li pór-ta. *A la fin :* A-men.


mt
Ave má-ris stél-la, Dé- i Má- ter álma,
vt.
Atque semper Vír-go, Fé- lix caé-li pór-ta.
A la fin : A- men.
8.
Vé-ni Cre- á-tor Spí- ri-tus, Méntes tu- ó- rum ví-si-ta,
Imple su-pérna grá-ti- a Quae tu cre- ásti pécto-ra.
A la fin : A-men.
mt.
Vé-ni Cre- á-tor Spí-ri- tus, Méntes tu- ó-rum ví- si- ta,
vt.
Imple su- pér-na grá-ti- a Quae tu cre- á-sti pécto-
ra. A la fin : A- men.

IN OMNIBUS GLORIFICETUR DEUS.

« *Qu'en toutes choses Dieu soit glorifié.* »

(Ste Règle, Ch. 57.)

APPENDICE.

A cause de l'emploi très judicieux que, durant le cours de sa Méthode, l'auteur a fait des *signes rythmiques* pour la bonne interprétation du chant grégorien, il nous paraît souverainement utile de publier les trois documents suivants dont l'importance n'échappera à personne.

I.

Le premier de ces documents est un *Avis* de Mgr Dubois, Evêque de Verdun, au clergé de son diocèse, au sujet du plain-chant grégorien.

Voici cet Avis tel qu'il a paru dans le supplément à la *Semaine religieuse* de Verdun du 17 février 1906 :

« La première partie de l'Edition vaticane, le *Kyriale* ou *Ordinarium Missæ*, est parue déjà depuis quelques mois. Vous le savez, chers Messieurs, dans notre empressement à nous conformer aux ordres du Saint-Siège, nous n'avons pas attendu jusqu'à ce moment pour introduire le chant grégorien dans notre diocèse. Mais il devient nécessaire, en vue d'une plus grande unité, de choisir une édition parmi celles qui ont été publiées par différents éditeurs conformément aux instructions de la Commission romaine.

« Plusieurs motifs nous font adopter dans le diocèse de Verdun l'édition de la maison Desclée, rythmée par les Bénédictins de Solesmes. Cette édition, entièrement conforme pour la mélodie à l'édition typique et approuvée comme telle, a de plus des signes particuliers ou points rythmiques qui en rendent l'exécution à la fois plus facile, plus précise et plus uniforme.

« L'essai qui a été fait de cette notation rythmée dans notre cathédrale, dans nos Séminaires et dans plusieurs paroisses du diocèse, lui a été entièrement favorable. Outre les qualités *pratiques* que nous venons de signaler, elle facilite grandement l'étude et aide à une formation rapide des chantres.

« Enfin, grâce à ces signes rythmiques, elle permet d'obtenir des enfants, dont l'attention est plus difficile à fixer, un résultat beaucoup plus prompt qu'avec la notation traditionnelle non rythmée, dont certains points restent obscurs et difficiles à interpréter.

« La Maison Desclée publie deux sortes d'éditions rythmées : l'une en notation traditionnelle *carrée*, l'autre en notation moderne. Nos préférences vont à la première, surtout pour nos établissements ecclésiastiques.

« Cependant, puisque les reproductions en notation moderne sont autorisées afin de faciliter la diffusion du chant de l'Eglise dans tous les milieux, nous autorisons l'emploi de l'édition en

notation moderne, *rythmée*, d'autant plus qu'elle peut être utilisée, en même temps que l'édition à notes carrées. Ces transcriptions en notation moderne sont un nouveau service rendu par les Bénédictins de Solesmes à la propagation du chant grégorien : c'est un témoignage qu'il nous plaît de leur rendre. »

II.

Le deuxième document est une *note* publiée par la *Semaine religieuse* du diocèse de Poitiers en avril 1906.

Cette *Semaine*, après avoir reproduit l'Avis précédent de Mgr l'Evêque de Verdun, ajoute ce qui suit :

« C'est pour des motifs semblables à ceux exposés dans la lettre de Mgr l'Evêque de Verdun, que l'édition du *Kyriale* de la Maison Desclée rythmé par les Bénédictins de Solesmes, a été *adoptée* par Mgr l'Evêque de Poitiers pour son diocèse.

« Les nombreux assistants qui se pressent aux grandes solennités de la Cathédrale ont pu apprécier, bien des fois déjà, l'ensemble si parfait obtenu, grâce à cette méthode, dans l'exécution de nos suaves cantilènes ecclésiastiques, d'un charme si pénétrant et si profondément religieux. »

III.

Le troisième document est la *lettre officielle* de Mgr l'Evêque de Verdun à M. l'Abbé Tourte, Directeur au Grand Séminaire.

Cette lettre, lue par nous au récent Congrès musical de Valladolid, (1) en réponse à certaines critiques formulées précisément contre l'emploi des signes rythmiques, fut couverte par les applaudissements de toute l'assemblée.

Verdun, 25 mars 1907.

Cher Monsieur l'Abbé.

Vous avez été des premiers à goûter et certainement le plus zélé à mettre en pratique parmi nous, le plain-chant grégorien. Depuis plusieurs années, vous vous employez avec une compétence et une assiduité auxquelles il nous plaît de rendre publiquement hommage, à propager dans ce diocèse, par l'intermédiaire des séminaristes, vos excellents élèves, les belles mélodies du chant traditionnel de l'Eglise.

Vous avez fait plus. A notre demande, vous éditez en ce moment chez Desclée, à Lille, un *Paroissien noté* à l'usage du diocèse de Verdun. Déjà une partie de ce Paroissien comprenant les chants de la Messe et des Saluts a été publiée à un petit nombre d'exem-

(1) Tenu en cette ville les 26, 27 et 28 avril 1907.

plaires, pour être mise sans retard entre les mains des élèves du Grand Séminaire. Nous avons sous les yeux ce fascicule; il nous fait bien augurer de l'ouvrage tout entier : ordonnance et choix des matières, caractères typographiques, l'ensemble nous paraît absolument satisfaisant.

Le *Kyriale* est évidemment, comme il est de rigueur, celui de l'édition Vaticane : les autres parties du Paroissien sont empruntées aux éditions de Solesmes.

Il ne vous a pas coûté de vous soumettre au décret de la Sacrée Congrégation des Rites, en date du 14 février 1906. Vous suivez les travaux de la Commission nommée par le Souverain Pontife pour la Restauration du plain-chant grégorien, et vous savez avec quel soin, aidés en cela par les savants travaux des Bénédictins de Solesmes, les membres de cette Commission éditent les mélodies grégoriennes, ramenées à leur pureté primitive. Nous aurons bientôt dans toute sa teneur, le vrai chant d'église, inspiré des paroles de la liturgie et leur donnant comme une âme nouvelle, plus vivante et plus expressive.

Entre les différentes reproductions — toutes exactes — du *Kyriale* de l'édition Vaticane, vous avez choisi l'édition de Solesmes. Elève de dom Mocquereau et de dom Mégret, vous avez été initié par eux au rythme grégorien, qui donne à la phrase mélodique tant de souplesse, de variété et d'expression. Votre texte comporte donc — comme les éditions de Solesmes — des signes particuliers ou *signes rythmiques* qui, nous l'écrivions à notre clergé le 17 février 1906, « rendent l'exécution du plain-chant à la fois plus facile, plus précise et plus uniforme. » Inutile d'ajouter que ces signes sont rigoureusement scientifiques et traduisent, bien qu'on l'ait parfois contesté, les signes anciens conservés dans les manuscrits de Saint-Gall.

Depuis quelques années l'usage de ces signes spéciaux dans la notation grégorienne a été particulièrement attaqué. Nous n'avons pas à rechercher si, sous ces polémiques en apparence exclusivement critiques, ne se serait pas glissée quelque arrière-pensée moins désintéressée. Un fait est certain : on a essayé de les discréditer, de jeter le doute sur la légitimité de leur emploi et de donner à entendre que leur usage était interdit par la plus haute autorité.

On s'appuie, pour cela, sur le décret de la Sacrée Congrégation des Rites que nous citions tout à l'heure et qui interdit de modifier ou la forme ou le groupement des notes... *Signa quæ forte fuerint, permittente Ordinario, superinducta, nullatenus notularum formam vel modum quo ipsae conjunguntur afficere debent.* Or, dans l'édition de Solesmes, et par conséquent dans la vôtre, la forme carrée ou losangée des notes, ainsi que leurs groupements, sont absolument respectés; les signes rythmiques qui les accompagnent,

ne violent en rien l'intégrité de la notation typique : il est impossible de les confondre avec tout autre signe : l'*épiséma* lui-même, qui s'ajoute à la note, est parfaitement distinct de la *virga*, dont la queue est plus longue. D'ailleurs les principes et les règles d'exécution grégorienne qu'on est toujours libre de placer en tête des publications de plain-chant, suffiraient, s'il en est besoin, à éviter toute confusion.

Nous avons cru devoir, cher Monsieur l'Abbé, vous mettre par cette remarque, à l'abri des critiques qui pourraient vous être adressées. Nous sommes heureux de la corroborer d'un souvenir personnel. Le 18 novembre dernier nous avions l'honneur d'être reçu par le Souverain Pontife; et entre autres faveurs que nous sollicitions de sa bienveillance, nous demandions pour dom Mégret et pour ses élèves du Grand Séminaire de Verdun une bénédiction spéciale. Pie X voulut bien nous l'accorder en nous assurant que l'emploi des signes rythmiques de l'Ecole solesmienne n'était nullement interdit. S. E. le cardinal Merry del Val nous fit la même déclaration : pourvu que le texte de l'édition vaticane soit intact, cela suffit. C'était pour nous l'interprétation pratique la plus authentique et la plus sûre du décret du 14 février 1906.(1)

Soyez donc, cher Monsieur l'Abbé, bien rassuré sur la légitimité de votre méthode. En vous permettant d'ajouter au texte officiel de l'édition vaticane les signes rythmiques de Solesmes, j'use d'un droit reconnu aux Ordinaires par la Congrégation des Rites, parce que j'estime que ces signes ne modifient pas l'intégrité de la notation. De plus, j'agis après expérience faite en ma Cathédrale de leur utilité pratique incontestable.

Je souhaite, en terminant, que votre travail soit bientôt entièrement publié, et j'espère qu'avant peu, dans nombre d'églises de ce diocèse, on aura la joie d'entendre, grâce à vous, les pures mélodies grégoriennes.

Je vous renouvelle, cher Monsieur l'Abbé, etc...

† LOUIS, *Evêque de Verdun.*

---

(1) Ces déclarations privées du Pape et du Cardinal secrétaire d'Etat reçoivent, au moment ou s'imprime cette lettre, une éclatante confirmation par la publication, dans le n° du 6 juillet de la *Civilta Cattolica*, de deux nouvelles déclarations soumises par le P. de Santi S. J. au Souverain Pontife et explicitement et officiellement approuvées par Lui.

Désormais, on pourra légitimement publier des éditions rythmiques, pourvu qu'on spécifie dans le titre qu'elles ne sont faites que pour rendre plus facile l'exécution du chant grégorien. — Dans les éditions « *ad instar* » on ne pourra ajouter aucun signe au texte vatican.

Nous voudrions espérer qu'une si importante et si haute approbation mette fin, une bonne fois pour toutes, à tant de discussions parfaitement inutiles.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

Préface de l'Auteur, dans la première édition de cette Méthode . . 5
Préface du Traducteur 7

PREMIÈRE PARTIE.

INTRODUCTION.

— Ce que c'est que la musique en général et le plain-chant en particulier 15
— Résumé historique du chant grégorien 15

CHAPITRE PREMIER. — Principes généraux de solfège.

— Du nom des notes. 17
— De la portée 17
— De la clef 17
— Du guidon 19
— Des tons et demi-tons 19
— Du bémol et du bécarre. 19

CHAPITRE DEUXIÈME. — Leçons de solfège par intervalles de *secondes* 20

CHAPITRE TROISIÈME. — De l'émission de la voix. Exercices de vocalisation 25

CHAPITRE QUATRIÈME — Autres leçons de solfège par intervalles de *tierces*, de *quartes* et de *quintes* . . . 28
— Tableau résumé des intervalles par HERMANN CONTRACT . . 36

CHAPITRE CINQUIÈME. — De la tonalité grégorienne.

I. — *Notions pratiques sur les modes du plain-chant.*
— Qu'est-ce qu'un mode? 37
— Combien il y en a en plain-chant. 38
— Echelle des modes 38
— Tableau des modes 40

II. — *Exercices de tonalité* 41

III. — *Qualités esthétiques de la tonalité grégorienne* . . 49

CHAPITRE SIXIÈME. — Nom et reproduction des notes et signes employés dans les mélodies grégoriennes.

DEUXIÈME PARTIE.

INTRODUCTION sur l'excellence du chant grégorien et la manière de bien l'exécuter

— Le chant grégorien est éminemment liturgique 56
— Son excellence au point de vue esthétique 58
— De la nécessité de bien l'exécuter 61

CHAPITRE PREMIER. — Du texte latin.

Article I. — *De la prononciation.*

— Ce qu'il faut penser de la prononciation française du latin . . 62
— De la prononciation des lettres, des syllabes et des mots . . 65

Article II. — *De l'accent.*

— Qu'est-ce que l'accent? 66
— Des différentes espèces d'accents 67
— Fonctions de l'accent. 67
— Comment il se fait 67
— Quels sont les mots qui portent l'accent. 68

Article III. — *Des pauses ou distinctions* 69

— Résumé du chapitre 70

CHAPITRE DEUXIÈME. — Du rythme.

INTRODUCTION 70

Article I. — *Du rythme en général.*

— Définition du rythme : en quoi il consiste 71
— Quel est le rythme du chant grégorien 72

Article II. — *De* l'arsis *et de la* thésis, *bases du mouvement rythmique.*

— Distinction fondamentale entre l'arsis et la thésis *rythmiques* et l'arsis et la thésis *mélodiques* 73

Article III. — *Du rythme dans le chant grégorien.*

1° — Du rythme du *mot latin étudié en lui-même.*
— Ce que renferme un mot, étudié au point de vue du rythme : un mouvement d'élan et de repos autour de l'accent lui-même . 76
— A quelle partie du mouvement rythmique appartient l'accent . 76
— Conséquence qui en résulte et détermine la vraie nature de l'accent 77
— Résumé de ce qui vient d'être dit sur la nature de l'accent . 82

2° — Du rythme du *mot latin étudié dans la phrase* 83

3° — Du rythme dans les *neumes grégoriens*. 84
— Théorie du rythme élémentaire. 85
— Description graphique de ce mouvement 85

Article IV. — *Du rythme simple* 86

— Etat de la question 87
— En quoi le rythme simple diffère du rythme élémentaire . . 88
— Définition précise de l'un et de l'autre 88

Article V. — *Du rythme composé.*

— Définition du rythme composé 88
— Double manière (à savoir : par juxtaposition et par contraction), dont, *théoriquement*, les neumes se relient les uns aux autres . 89
— D'après quoi, *pratiquement*, les neumes doivent, de préférence, se lier les uns aux autres 89
— 3 séries d'exemples à l'appui.
— Conséquence qui découle de l'enchaînement et de la réunion de plusieurs petits rythmes composés, pour former les incises, les membres et la phrase musicale 92
— Preuve graphique par l'analyse de l'Antienne : « *Cantate Domino* » 93

Article VI. — *Des incises et des membres. Des causes déterminantes de leur unité.*

1° — Des causes *extrinsèques* de l'unité des incises et des membres. 93
La pause ou coupe, cause déterminante principale. Exemples . 94
2° — Des causes *intrinsèques* de cette unité : la *quantité* et la *mélodie*, la *dynamie*, le *rythme* et l'*enchaînement des mots* . . 95
— De l'enjambement rythmique d'une mesure sur l'autre, au moyen de l'arsis et de la thésis, pour le parfait enchaînement des mots et l'indissolubilité de la phrase. 96

Article VII. — *Des cadences rythmiques.*

1° — Ce qu'elles sont *par elles-mêmes :*
masculines ou féminines 97
— Ce qu'elles sont *par rapport à l'intensité :*
— ni fortes ni faibles 98
— Causes déterminantes de leur intensité 99
— Fausse notion sur la valeur intensive de la mesure en musique, avec preuve tirée des grands polyphonistes d'Italie et d'Espagne. 100
— Idée exacte que, d'après la doctrine et la pratique des anciens, il faut se faire sur le mouvement du rythme sonore, par conséquent sur l'*arsis* et la *thésis*, parties intégrantes de ce mouvement. 102
— La thésis, ou la première note des neumes, n'étant qu'un appui et non une force, par quoi on distingue les rythmes importants les uns des autres 104
— Conclusion 104

Article VIII. — *Formation des phrases et des périodes.*

Les choses qui contribuent à former dans le chant les phrases et les périodes sont :
1° — l'enchaînement des sons ou *lien mélodique* 106
2° — l'enchaînement de l'intensité des sons ou *lien dynamique* . 106
a) Cet enchaînement se fait par la progression dynamique du mouvement ascendant, appelé *protase*, et par la décroissance du mouvement dynamique descendant, appelé *apodose* . . . 106

— Le point de jonction de ces deux mouvements se fait à l'accent principal dans les membres, et à l'accent central dans la période. 107
— Description graphique de cette courbe mélodique . . . 107
b) Où sont l'accent principal et l'accent général, dans la phrase musicale 108
— Règle qui détermine la place des accents. 108
— Série d'exemples où ces règles trouvent leur application . . 108
c) Importance du lien dynamique 112
— Délicatesse et naturel avec lesquels on doit exécuter les protases et les apodoses 112
3° — la proportion entre les membres de phrases ou *lien proportionnel.*
— Quelle est la proportion qui convient à la phrase grégorienne . 114
— Définition du lien proportionnel 114
— Du rapport de similitude dans les pauses. 114
dans le nombre des sons. . . 115
4° — enfin la mora vocis ou *lien d'articulation.*
— De la manière de faire la mora vocis *sans respiration* . . 117
— De la manière de la faire *avec respiration* 117

Article IX. — *Solesmes et les adversaires des théories rythmiques de cette célèbre Ecole de Chant.* 118

CHAPITRE TROISIÈME. — Règles pratiques pour l'exécution du Chant grégorien traditionnel.

I. — Prononciation du *texte* 123
II. — Exécution de la *mélodie* 123
1° — De la valeur de la *note simple* 123
2° — De la valeur des notes dans les *groupes* ou *neumes* . . 124
a) Valeur des notes au *commencement* d'un groupe . . . 124
— Exécution spéciale de quelques neumes 126
b) Valeur des notes au *milieu* d'un groupe 127
c) Valeur des notes à la *fin* d'un groupe 128
3° — Des *pauses* et de leur durée 130

CHAPITRE QUATRIEME. — Du rythme des Psaumes et des Hymnes.

Article I. — *Du rythme des Psaumes.*

I. — De la Psalmodie en général. 132
II. — De l'*Intonation* des Psaumes 136
III. — De la *Teneur* et de la *Flexe* 138
IV. — Des *Cadences psalmodiques*. 140
A. — Notions préliminaires
— Qu'est-ce qu'on entend par cadences psalmodiques . . 140
— Combien il y en a dans les Psaumes 140
— Par quoi sont indiquées les cadences psalmodiques dans les livres de chant. 141
— A quels types se ramènent les cadences psalmodiques. . 141
— Quelques remarques 142

B. — Etude pratique des cadences dans les Psaumes
— Règles qui président à l'exécution de ces cadences . . 143
— Particularités propres à chaque ton 146
V. — Des *Pauses psalmodiques* 153
VI. — Du *mouvement* dans le chant des Psaumes. . . . 155

Article II. — *Du rythme des Hymnes.*

I. — Ce que sont les Hymnes 156
II. — Accent qui leur est propre 156
III. — Place de cet accent dans les vers.
1° *Strophe iambique dimètre.* 157
2° *Strophe iambique trimètre* 157
3° *Strophe trochaïque* 157
4° *Strophe saphico-adonique.* 158
5° *Strophe asclepiade-glyconienne.* 159
IV. — Comment on chante les hymnes 159

CHAPITRE CINQUIÈME. — Conseils pratiques.

I. — *De la teneur dans la psalmodie et de la manière de s'y maintenir.* 160
II. — *Du mouvement dans le chant* 162
III. — *De l'intensité de la voix.* 163
IV. — *De l'expression dans le chant* 164
V. — *De la direction des chœurs par la* chironomie, *ou mouvement de la main.*
1° De la chironomie rythmique élémentaire 166
2° De la chironomie mélodique 169
3° De la chironomie phraséologique 173
VI. — *Règles directives du chœur :* orgue *et* chant 174

CHAPITRE SIXIÈME. — De l'accompagnement.

I. — *De l'harmonie diatonique* 176
II. — *Des rapports de l'harmonie avec le rythme et l'accent latin* . 178
III. — *De l'accompagnement proprement dit* 184

TROISIÈME PARTIE.

INTRODUCTION sur les règles à suivre pour la bonne exécution des pièces de chant reproduites dans cette 3e Partie . 187

I. — *Recueil* d'Antiennes, *dans tous les modes* 189
II. — *Recueil de* Psaumes *et de* Cantiques 194
III. — *Recueil, dans presque tous les modes, d'*Introïts . . 197
de Communions . . 212
de Graduels . . . 219
*d'*Alleluias . . . 227
*d'*Offertoires. . . 234
IV. — *Recueil d'*Hymnes 240

APPENDICE.

1° Document. — *Adoption des* signes rythmiques *dans le Diocèse de Verdun* 243
2° Document. — *Adoption des* signes rythmiques *dans le Diocèse de Poitiers* 244
3° Document. — *Lettre officielle de Mgr l'Evêque de Verdun sur la* légitimité *de l'emploi des signes rythmiques* 244